



هنري جورج فارمر

حقائق تاريخيّة عن التأثير الموسيقيّ العربيّ

ترجمة:
د. عبدالله مختار السباعي

تصدير:
أ.د. محمود قطّاط

رقم الإصدار: 965 / 2024
آداب وفنـــون


الناشر



حقائق تاريخيّة عن
التأثير الموسيقيّ العربيّ

البرنامج الوطني للقراءة

مكتبة الأسرة الأردنية

سلسلة تصدرها وزارة الثقافة الأردنية منذ العام (2007)، ضمن البرنامج الوطني للقراءة. وتهدف (مكتبة الأسرة الأردنية) إلى نشر المعرفة وإثراء مصادر الثقافة وتنمية التفكير الناقد ورفع مستوى الوعي لدى الأسرة الأردنية من خلال توفير الكتاب بجودة عالية وبأسعار رمزية. تضم السلسلة ستة حقول أساسية: دراسات أردنية، تراث عربي وإسلامي، آداب وفنون، فلسفة ومعارف عامة، علوم وتكنولوجيا، والأطفال.

المملكة الاردنية الهاشمية

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(5741 / 10 / 2024)

فارمر، هنري حورج

ترجمة: السباعي، عبد الله المختار

حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقي العربي / هنري حورج فارمر.

-ط١: وزارة الثقافة، 2024

ر.إ.: (2024/10/5741)

الواصفات: /الموسيقيون// الاستشراق والمستشرقون// الموسيقى الأوروبية.

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعتبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية.

ISBN (976-9923-59-110-9) (ردمك)

الطباعة



هنري جورج فارمر

حقائق تاريخيّة عن التأثير الموسيقيّ العربيّ



ترجمة: د. عبد الله مختار السباعي

تصدير: أ.د. محمود قطّاط

إهداء لذكرى

أبـــي وأُمِّـــي

المحتويات

مقدمة الترجمة

هنري جورج فارمر مستشرق اسكتلندي عاش في النصف الأول من القرن العشرين ، وهو اسم لامع في مجال دراسات الموسيقى العربية وأبحاثها ، أحبَّ هذه الموسيقى وبذل الكثير من الجهد والوقت في سبيل الكشف عن أسرار وخبايا تراثها المكتوب والمُدوَّن في مئات المخطوطات والرسائل والأبحاث العلمية المحفوظة في مكتبات ومتاحف وقصور العديد من دول العالم شرقه وغربه ، إلى جانب تولِّيه ، مهمة الدفاع بكل قوة عن دور هذه الموسيقى العريقة وأثرها الواضح في تقدم الموسيقى الأوروبية الغربية في العصور الوسطى وتطورها .

وُلد فارمر بأيرلندة عام ١٨٨٢ وبدأ حياته الفنية عازفا على آلة الكلارينيت في فرق الموسيقى العسكرية ، ثم أتجه ، بعد أدائه الخدمة الوطنية الإلزامية ، للتفرغ للدراسات والأبحاث العلمية حيث كتب العديد من المؤلفات والرسائل في مجال نشأة آلات الموسيقى العسكرية وتطورها عبر العصور الماضية ، وفي مجال الموسيقى البريطانية والاسكتلندية والأيرلندية والتركية . ثم جذبه سحر الشرق العربي والإسلامي القديم وموسيقاه العريقة ونظرياتها ومقاماتها وأوزانها وقوالبها وصيغها وتاريخها الحافل ومنظِّروها وموسيقيوها ، وما مرَّت به من أحداث وتطورات خلال عصورها الذهبية والمظلمة على حد سواء . وقد قدَّم فارمر ، نتيجة لتلك الدراسات ، للمكتبة الأوروبية والعربية العديد من المؤلفات والأبحاث والدراسات والمقالات التي ساهمت بشكل كبير في التعريف بهذه الموسيقى وروَّادها العظام وما وصلته من تقدم وتطور خلال عصور كانت فيه أوروبا تغطُّ في ظلام العصور الوسطى الدامس .

نشر فارمر أول كتبه عام ١٩١٢ عن نشأة الموسيقى العسكرية وتطورها ، تبعه بعدها نشر كتابه الثاني عام ١٩٢٥ عن مخطوطات الموسيقى العربية في مكتبة بودليان وهو عبارة عن قائمة وصفية مُبوَّبة احتوت على مجموعة من الصور التوضيحية للآلات الموسيقية ، توالى بعدها نشر مجموعة من الكتب والأبحاث والمقالات والرسائل نورد فيما يلي ترجمة لعناوينها مُرتَّبة حسب تواريخ نشرها وصدورها :

أولا الكتب :

١ . تأثير الموسيقى العربية على الموسيقى النظرية ، ١٩٢٥ .
٢ . آلات الموسيقى البيزنطية في القرن التاسع ، ١٩٢٩ .
٣ . تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر ، ١٩٢٩ .
٤ . حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقي العربي ، ١٩٣٠ .
٥ . أرغن القدامى من المصادر الشرقية عبريه ، سريانيه وعربيه ،١٩٣١ .
٦ . دراسات في آلات الموسيقى الشرقية ، ١٩٣٩ .
٧ . مصادر الموسيقى العربية ، شرح ببليوچرافي مُرتَّب زمنيا لمخطوطات الموسيقى العربية التي تعاملت مع التاريخ والنظرية والتطبيق ، ١٩٤٠ .
٨ . دراسة للموسيقى والموسيقيين في كتاب ألف ليله وليله ، ١٩٤٥ .
٩ . أسماء الأصوات في كتاب الأغاني الكبير ، ١٩٥٥ .
١٠ . علوم الموسيقى في كتاب مفتاح العلوم ، ١٩٥٩ .
١١ . كتابات الفارابي العربية ـ اللاتينية في الموسيقى في كتاب إحصاء العلوم ، ١٩٦٥ .

ثانيا المقالات والرسائل :

١ . التأثير الموسيقي من المصادر العربية ، ١٩٢٥ .
٢ . رسائل الموسيقى الإغريقية المترجمة في المصادر العربية ، ١٩٣٠ .

٣ . أطياف ، مناقشة ما ورد في الفهارس الموسيقية العربية ، ١٩٤٦ .
٤ . ما أورده عبد القادر بن غيبي عن الآلات الموسيقية ، ١٩٦٢ .

ولقد صدرت ترجمات لثلاثة من هذه الكتب من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية نُشرت خلال العقود الماضية قام بها العالم المصري الجليل د . حسين نصّار هي «تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر» ، صدر عن مكتبة مصر ، بالقاهرة عام ١٩٥٦ . والكتاب الثاني هو «مصادر الموسيقى العربية» وصدرت طبعته الأولى عن الهيئة المصرية العامة للكتاب : القاهرة عام ١٩٥٧ . والكتاب الثالث «الموسيقى والغناء في ألف ليله وليله» ، وصدر عن دار الفكر الحديث للطبع والنشر ، القاهرة (د .ت) . ولا يخفى أن ميخائيل چرچس المحامي قد نشر ترجمة ثانية لكتاب «تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر» ، صدر عن دار مكتبة الحياة ، بيروت (د .ت) .

ويُعتبر هذا الكتاب الذي بين يدي القارئ الكريم هو الكتاب الرابع المُترجم للغة العربية من مجموعة مؤلفات هنري جورج فارمر ، وقد كان الدافع الأول وراء إصدار فارمر لهذا الكتاب ونشره في بداية العقد الرابع من القرن الماضي هو مواصلة لفت الانتباه لدور العرب وعلمائهم الكبار في تطور الموسيقى الغربية في أوروبا العصور الوسطى والدفاع المستميت لإثبات ذلك الدور المهم ، لأن فارمر كان مهتماً بالتَّجاهل المُنهج الذي قام به العلماء الأوربيون ، عن سابق قصد ، باستبعاد الالتزام العلمي والأخلاقي والمعنوي والأدبي للعرب والمسلمين وإخفائها عن النظر والتدبّر كما ورد في بداية الصفحة الأولى من مقدمة هذا الكتاب .

ولم يكن فارمر العالم الأوربي الوحيد الذي رفع لواء الدفاع عن هذا الدور فقد ساهم معه أيضا كل من : چوستاف لوبون ، روبيرت ستيڤنسون ، زيچريد هونكه ، سيمون جارجي ، بيرسي سكوليس ، سلطان ڤالڤي ، خوليان ريبيرا ، مارتين كننچهام ، بروڤينسال ، لاخمان ، باليتا ، چوميز وغيرهم . . . ولكن ما تميَّز به فارمر عن كل هؤلاء ، أنه كان سبّاقا في الكتابة في هذا المجال ، وأنه

خصص كتابا كاملا لهذا الغرض الذي بدأه بإلقاء محاضرة عنوانها «أدلة عن التأثير العربي على النظرية الموسيقية» في الجمعية الشرقية بجامعة جلاسجو في شهر أكتوبر من عام ١٩٢٣ ثم نشره فارمر كبحث بذات العنوان في الجزء الأول من JRAS مجلة الجمعية الملكية الآسيوية عام ١٩٢٥ .

وقد أثار هذا البحث حفيظة زملائه من الباحثين الإنجليز وخاصة الآنسة كاثلين شليسنجر التي ردَّت عليه بورقة عمل عنوانها هل تدين أوروبا حقا في نظريتها الموسيقية للعرب؟ جاءت كرد على بحثه المذكور أعلاه . وقد أسعدت هذه المساهمة فارمر كثيرا لأنها فتحت باب المناقشة في هذا الموضوع ، مما دفعه إلى نشر بحث جديد في مجلة «المعيار الموسيقي» عام ١٩٢٦ عنوانه «حقائق عن التأثير الموسيقي العربي» . ردَّت عليه الآنسة شليسنجر ببحث جديد عنوانه «الأسس الإغريقية في النظرية الموسيقية» نُشر في ذات المجلة . وقد أدَّى ذلك إلى إثارة الكثير من الاهتمام مما جعل فارمر يقوم بنشر الطبعة الأولى من هذا الكتاب الذي جاء في ثمانية فصول بتشجيع وموافقة من صديقه وليام ريڤيز عام ١٩٢٦ ثم أعاد طباعته كاملا بعد ان زوَّده بثمانية وأربعين ملحقا عام ١٩٣٠ .

وتعود بداية علاقتي بهذا الكتاب القيِّم إلى عام ١٩٨١ أثناء دراستي العليا بكلية الموسيقى بجامعة ميتشجان بمدينة آن آربر بالولايات المتحدة الأمريكية حيث عثرتً على نسخة وحيدة منه بمكتبة الكلية قمتُ من فوري بنسخ صورة كاملة من صفحاتها التي زادت على الثلاثمائة وسبعين صفحة أضفتُها لمكتبتي الموسيقية . ومرَّت الشهور والسنون حتى عام ١٩٩١ بداية دراستي العليا بمرحلة الدكتوراه بأكاديمية الفنون بالقاهرة حيث كانُ مقررا علينا كتابة بحث علمي لا يقل عن ثمانين صفحة عن علاقة الموسيقى العربية بالموسيقى الغربية تحت إشراف الأستاذ الدكتور زين نصَّار مما جعلني أعود إلى هذا الكتاب باعتباره أهم مصادري العلمية لهذا البحث إلى جانب بعض المصادر الموسيقية والتاريخية العربية والأجنبية الأخرى .

وفي ذلك الحين تأكد لي أهمية هذا الكتاب وقيمته العلمية ومدى الدور البارز الذي أضطلع به المستشرق الاسكتلندي الكبير فارمر في وسط مدينة لندن ، في العقود الأولى من القرن الماضي ، بالدفاع عن دور الموسيقى العربية وأثرها في نهضة الموسيقى الغربية أمام غُلاة المتعصِّبين الأوربيين الذين كانوا ينكرون هذا الدور ولا يعترفون به . وقد بدأتُ ، في ذلك الوقت ، أُفكِّر جدًّيا في ترجمة هذا الكتاب وإضافته للمكتبة العربية ليكون في متناول يد القارئ العادي للتعرّف على قيمة الكتاب ودور مؤلفه المشهود ، وللباحث المتخصص للاستفادة بمادته العلمية في أبحاث موسيقية وتاريخية مستقبلية قادمة . ونظرا لعدم توفر فرص الطباعة والنشر في بلادنا أثناء العهد السابق ولغياب التشجيع المعنوي والمادي للمبدعين الليبيين أرجئتُ هذه المهمة إلى وقت لاحق .

وقد حدث عام ٢٠٠٧ أن تلقّيتُ دعوة من السفارة النمساوية بليبيا لحضور الاحتفال بمرور مائتين وخمسين عاما على وفاة الموسيقار الألماني موزار والمشاركة في الندوة الدولية المُقامة بمدينة سالسبورغ على هامش الاحتفال وكان عنوانها «علاقة الموسيقى الغربية بالموسيقى الشرقية» ، مما أتاح لي فرصة للمشاركة في تلك الندوة العلمية ببحث باللغة العربية ، التي كانت من بين اللغات المتاحة في تلك الندوة ، عنوانه «انتقال عناصر الموسيقى العربية إلى أوروبا» نفس موضوع هذا الكتاب ، وقد واجهت القائمين على الندوة صعوبة كبيرة في ترجمة ذلك البحث فوريا للغة الألمانية لطوله وتعقيد موضوعه ولعدم تخصص المترجمين آنذاك ، كما نُشر هذا البحث كاملا فيما بعد في العدد التاسع من مجلة البحث الموسيقي الصّادرة عن المجمع العربي للموسيقى ، المجلد التاسع ، العدد الأول ، خريف ٢٠١٠ .

ومنذ عام ٢٠٠٩ ، بدأتُ فعليا وعمليا في خطوات ترجمة هذا الكتاب للغة العربية وقد تلقيتُ تشجيعا كبيرا من صديقي العزيز الأستاذ الدكتور محمود قطاط على إنجاز هذه الترجمة على أكمل وجه لأهمية الكتاب وموضوعه للموسيقى العربية وتاريخها الحافل . وبعد توفيق من الله العلي القدير

وبذل الكثير من الوقت والجهد وفي أواخر الشهر الخامس مايو من عام ٢٠١١ وفي خضم الأحداث الدامية التي مرت بها بلادي ليبيا ، انتهيتُ من هذه الترجمة بفضل الله تعالى وعونه وتوفيقه .

وفي بداية الشهر السابع يوليو من العام ذاته وبعد وصولي إلى تونس لاجئا بأسرتي من أهوال الحرب سلّمتُ نسخة كاملة من الترجمة لأستاذي محمود قطاط الذي رحب بها كثيرا ووعدني بعد الإطلاع عليها بكتابة تصدير مناسب لها . وأثناء انعقاد الاجتماع الواحد والعشرين للمجمع العربي للموسيقى بمدينة عمّان ـ الأردن في الأسبوع الثاني من الشهر التاسع سبتمبر ٢٠١١ الذي حضرته مشاركا في الندوة العلمية التي عُقدت على هامش الاجتماع بعنوان «المبنى والمعنى في الأغنية العربية المعاصرة» قدّمتُ مقترحا للسادة الأعضاء بأن يتبنى المجمع طباعة هذه الترجمة ونشرها ، وبعد المناقشة وأخذ الآراء وافقت أمانة المجمع العربي للموسيقى مشكورة على طباعة هذا الكتاب القيم ونشره تعميما للفائدة العلمية وتعريفا بجهد مؤلفه الكبير هنري جورج فارمر المستشرق الاسكتلندي الذي كان من بين أهم العلماء الأوروبيين الكبار المشاركين في المؤتمر الأول للموسيقى العربية الذي عُقد بمدينة القاهرة عام ١٩٣٢ وترأس لجنة التاريخ والمخطوطات في ذلك المؤتمر .

وبعد عودتي من تونس في أواخر الشهر العاشر واستقراري في مدينة طرابلس ، وأثناء مراجعتي لمحتويات مكتبتي الموسيقية والأدبية ، بعد فترة الغياب الطويل عنها ، عثرتُ على نسخة من البحث الذي نشره فارمر بمجلة الجمعية الملكية الآسيوية في بداية عشرينيات القرن الماضي وكان بعنوان «التأثير العربي على نظرية الموسيقى» . وكنتُ قد نسختُ ذلك البحث من دار الكتب المصرية بالقاهرة عام ١٩٩٤ أثناء دراستي بمرحلة الدكتوراه بأكاديمية الفنون . ونظرا للأهمية العلمية والتاريخية لهذا البحث حيث كان هو الدافع والمحفز الأول وراء تأليف فارمر لكتابه القيم الذي بين يديك عزيزي القارئ الكريم ، رأيتُ بناء على ذلك إضافة هذا البحث للكتاب ، بعد ترجمته ، ووضعه بعد التمهيد وقبل

الفصل الأول منه تعميما للفائدة وتحقيقا للهدف الذي سعى فارمر بمكانته العلمية والفنية لتحقيقه ونشره والدفاع عنه ، ولله الأمر من قبل ومن بعد .

المترجم
طرابلس ، صيف ٢٠١٢

تصديــر
بقلم الأستاذ الدكتور محمود قطاط

«عنى الباحثون بميادين الرياضة ، والفلك ، والطب ، وغيرها من العلوم عند العرب ، وأظهروا لنا مقدار الدّيْن الذي اقترضناه من الشرق في هذه العلوم . ووضعتُ همِّي ووجدتُ لذَّتي في خلال العشرين عاما الماضية في إبانة دَيْننا للشرق في الموسيقى أيضا [. . .] «الاهتمام المتزايد بدراسة الموسيقى المقارنة ، جعل من الواجب علينا أن نعرف كل ما يمكن معرفته عن ذلك الفن عند العرب في العصور الوسطى ، وخاصة حين يتذكر المرء الدور الهام الذي قام به هذا الشعب في إنماء المدنية وبنائها»

فارمر

في سياق مصادرة الغرب للحضارة واحتكاره للعالمية ، حرص أنصار توجهات الأيديولوجية التكوينية من أنثربولوجيين ومستشرقين وفلاسفة على ترويج الاعتقاد بأن «العقل العربي لم يستطع في جميع الأدوار التي مرَّت به أن يقدّم إلى المدنية خدمات علمية جليلة كالتي قدمها العقل الأوربي ، وإنه لم يكن في الأمة العربية من هو في حجم علماء أوروبا . وهذا الانتقاص لم ينشأ عبثا ، بل هو مقصود ، غرضه تشويه صفحات لامعة من تاريخ العرب ، لمآرب أصبحت غير خافية على أحد . . . ومن حسن الطالع ، وُجد من الشرفاء من راهن على التصدي إلى مثل هذه المغالطات خدمة للحقيقة لأنها حقيقة ، ودفاعا عن الحق لأنه الحق . ولأنه من مبادئ التاريخ ، البحث دوما عن الحقيقة فهي رائده وهي مبتغاة .

لقد بات واضحا بأن أصحاب الحضارة العربية قاموا بدورهم في تقدم الفكر وتطوره بأعلى درجات الحماسة والفهم وهم على عكس ما يُروّج ، لم يكونوا مجرد ناقلين ولم يقفوا عند حد الشرح والتنقيح والتصحيح والتوضيح ، بل أضافوا إضافات مهمة واخترعوا وأبدعوا عددا من الأعمال الأصيلة المعتبرة وتطرقوا للكثير من المسائل المبتكرة التي تُعالج لأول مرة ، محققين خطوات فاصلة في تقدمها ، بل وواضعين فيها أسس البحث العلمي الحديث وفنون التجربة والاختبار والأخذ بالاستقراء والقياس وضرورة الاعتماد على الواقع الموجود ، مطالبين بالرجوع إلى العقل والاعتماد على الأدلة العقلية . كل ذلك ببراعة وجودة حَرِيَّة بالتقدير والإعجاب .

أسماء لامعة يطول ذكرها ، في الفلسفة وعلم الكلام والعلوم الرياضية (كالحساب والجبر) والفلك والهندسة والطبيعيات والبصريات والميكانيكا والكيمياء والطب (حيث صارت الجراحة قسما مستقلا ، وأنشئت المستشفيات ، والتصريح الشرعي لممارسة الطب والصيدلة التي أرسيت أسسها وبعثت مدارسها لأول مرة) . . . هذا إلى جانب ما أبدعوه في مجالات اللغة والأدب والشعر والفقه والتصوّف وعلوم التاريخ والاجتماع الإنساني . . دون أن ننسى الفنون ونخصّ بالذكر هنا ، الصناعة الموسيقية (العملية والنظرية) التي حظيت من العرب بمكانة واهتمام فائقين ، مما جعل الفن الموسيقي يبلغ عصره الذهبي ، ليشكل جزءا أساسيا في الثقافة العربية باتجاهيها ، التجريدي المعتمد على التأثير الموسيقي ، أو الطبيعي الرياضي التجريبي في نفس الوقت ، والذي يركّز أساسا على فيزيائية الصوت وتحديد النسب .

هكذا نشأ في رحاب صحوة كبرى في شبه الجزيرة العربية ، ثم المنطقة الإسلامية الواسعة ، فن جديد تسانده عقيدة ولغة . . . وقد امتاز – مثله مثل الفنون الإسلامية عموما – بطابعه الكوني الموحّد في أصوله والمتنوع في روافده ، وقد مكنته قدرته التأليفية الفائقة ، من التطور والازدهار داخل وحدة جمالية متكاملة مستوعبا على مرّ العصور ، مختلف الأنماط الفنية لتراث الشعوب

المكونة للحضارة العربية الإسلامية المنتشرة على رقعة هائلة الامتداد ؛ دون أن يسعى إلى طمس شخصيتها ، بل نراه يفتح لها طريق الإبداع والعطاء ، في سياق خط جمالي ناظم وموحد لها جميعا . هذا مما جعل عدداً من المنصفين يقرون بكون «التراث الذي تركه العرب لعالم الموسيقى هبة جسيمة رائعة» . هذا التصحيح ، المتعلق بإسهام الحضارة العربية الإسلامية ، لا يعني أن العرب خير الناس وأن حضارتهم أفضل الحضارات ، كما أنه لا ينشد تمجيد الأجداد والتبجح بمآثرهم ، لكنه صيحة حق سئمت من التعميمات المنافية للموضوعية ، وتزوير الماضي وتدمير الحاضر .

بالنسبة للموسيقى فالمؤلفات التي حظيت بها من المشرق إلى الأندلس ، كثيرة يعسر حصرها : من تاريخها ، إلى مجموعة أغانيها ، إلى وصف آلاتها ، إلى رأي الشريعة فيها ، إلى مدى تأثيرها وسحرها ، إلى سِيَر الموسيقيين ، إلى جانب المسائل النظرية المتعلقة بالنغم والإيقاع والسُّلَّم وعلم الصوت والألحان ، وغيرها من المسائل الدقيقة فُصِّلت تفصيلا ، بعضها يُعد من أنفس الآثار ، ويُشكل فتحا جديدا في التعريف والشرح والتحليل لأدق جزئيات المادة الموسيقية . كيف لا وهي صادرة عن نوابغ عاشوا في الزمن ذاته وكانوا في نفس الوقت من خيرة الطبيعيين والرياضيين والمفكرين وكذلك الموسيقيين المبدعين ، وتركوا أثراً وتأثيرا واضحا في الفكر الأوروبي منذ أن بدأت ترجمة تصانيفهم إلى اللاتينية ، واللغات الاوروبية الأخرى (مع بداية النصف الثاني من القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي) .

هنري جورج فارمر (١٨٨٢ - ١٩٦٥) موسيقي ومستشرق جمع بين صفات عزّ نظيرها في أي مستشرق بَحثَ الموسيقى العربية ، نذكر منها ملكتين : مقومات البحث العلمي الجاد المتمثلة في المعرفة التاريخية والعلمية النظرية ، مع نزاهة الضمير والإنصاف بعيدا عن الاغراض والهوى . . . هذا فضلا عن إلمامه - إضافة للغات الاوروبية - باللغتين العربية والفارسية كتابة وقراءة . مما جعله أقدر من غيره على فهم الموسيقى العربية وحل غوامضها ، وتذوق جمالها ، وتتبع

تطورها ، وتبين الصلات بينها وبين غيرها ، وحسن الحكم عليها ؛ وهي خصال جعلته أهلا لدراسة الموسيقى الشرقية عامة والعربية خاصة . فالمجال واسع «يجب ألا يرجع المرء فيه - كما يقول فارمر - إلى الرسائل المقصورة على الموسيقى خاصة وحدها ، كما هو الحال في ميادين البحث الأخرى ، وإنما ينبغي اختيار جميع كتب التاريخ ، والتراجم ، والشريعة والفقه ، والآداب والموسوعات اختيارا تدقيقيا . . .» . لقد أثمر هذا الجهد الدءوب والصادق ، مجموعة متميّزة من المؤلفات عالجت جوانب مختلفة من الموسيقى العربية .

اتسمت بحوث فارمر بالإحاطة والشمول ، كما جاءت دقيقة في تصنيف المعلومات وكيفية استخدامها في مناسبتها الصالحة ، وكذلك بالإكثار من روايات النصوص والاستشهاد بها في أماكنها . وقد تعددت كتابات المؤلف وتنوعت عن الموسيقى العربية ، فكان منها الكتب الكبيرة ، والرسائل الصغيرة ، والمقالات في المجلات والموسوعات المختصة ، والأحاديث الإذاعية . وكان منها المترجم من مصنفات عربية قديمة ، وما يصف المؤلفات العربية الموسيقية ، وما يحقق بعض المخطوطات ، وما يعالج الآلات الموسيقية ، أو تاريخ الموسيقى العربية عامة وتأثيرها في الموسيقات الأخرى .

لقد تعددت جوانب هذا التأثير واتسعت شرقا وغربا ، ويمكننا رصد ملامحها في أكثر من مظهر حرص فارمر على إبرازها من خلال مصنفاته الغزيرة والمتميّزة ، من بينها هذا المصنف الذي وضعه خصيصا ليبيّن مقدار أثر الفن الموسيقي العربي الأندلسي على الأوروبي في كل أبعاده ، مفنِّدا بذلك للكثير من المزاعم والمغالطات بأسلوب علمي مدعم بشتى الوثائق مبرهنا بشكل عملي عدم صحتها . لقد كان المناهضون لهذا التأثير أشدّ حزما في رفضهم وتصلبا في موقفهم ، مُدَّعين أنه لا توجد علاقة تذكر بين الموسيقى العربية والغربية . وفي رأينا أن كل اللبس ناجم عن هذا النوع من الاستنتاجات التي لا مكان فيها للتحرّي والتي تنمّ عن جهل أو تجاهل كامل بالأسس التي كان عليها النظامان الموسيقيان العربي الأندلسي والأوروبي في تلك الحقبة من تاريخ الفن

الموسيقي ، كما سبق وبينا ذلك في أكثر من دراسة .

اعتمد فارمر أغلب أعمال سابقيه من كتب ودراسات ، كما رجع إلى المؤلفات العربية عدا المخطوطات العديدة التي اقتبس منها أو استرشد بها – وهي تؤلف باجتماعها مكتبة موسيقية عظيمة يتعذر اجتماعها عند باحث . فجاءت كتاباته وتصريحاته المشحونة بالإيمان بالعرب وبالثقافة العربية ، ولدورها في تاريخ الإنسانية ، «نغمة لم نكن نألف سماعها – باعتراف يوسف شوقي – من فئة من العرب انفسهم المفتونين بثقافة الغرب الوافدة المتشيعين لها» .

❖ هذه الترجمة

الكتاب موضوع هذه الترجمة : «الحقائق التاريخية للتأثير الموسيقي العربي» ، يُعد من بين خيرة مؤلفات فارمر عن الموسيقى العربية التي تناهز العشرين – إلى جانب عديد المقالات الهامة – ولا شك أن ترجمته تمثل إضافة مهمة لما تم ترجمته من أعماله[1] ، إذ أنها تسدّ ثغراً كبيرا في باب لا يزال محل تساؤل واسع : ما مدى تأثير الموسيقى العربية على الموسيقى الغربية ؟ موضوع سخَّر له فارمر كتابا كاملا ردّ فيه على مزاعم مؤلفة انجليزية في الموسيقى ، وغيرها كثر ، مفندا آرائها تفنيدا علميا يثير الإعجاب ، ويجعل دفاعه من المواقف الجليلة التي تسجل في تاريخ الاستشراق [2] .

وإنه لمن دواعي السرور أن نقدِّم هذا الكتاب القيم لقراء العربية وللمهتمين بالموسيقى العربية بوجه خاص . لقد تكاملت في هذا الكتاب صرامة الترجمة وخبرة الموسيقي الباحث المتمكن من مجالات بحثه . فشكرا جزيلا للدكتور عبد الله مختار السِّباعي على ما بذله في ترجمة هذا الكتاب الذي تعود علاقته به – كما يقول – إلى عام ١٩٨١ لينطلق في ترجمته منذ عام ٢٠٠٩ بعد أن اقتنع بقيمة مضامينه وبمدى الدور البارز الذي اضطلع به مؤلفه في القيام بالدفاع عن دور الموسيقى العربية وأثرها في نهضة الموسيقى الغربية أمام غُلاة المتعصِّبين الأوربيين الذين كانوا ينكرون هذا الدور ولا يعترفون به . وهذه الترجمة تُعد إثراءً

للمكتبة العربية سوف يستفيد من مادتها العلمية الخصبة ، القارئ العربي والباحث المتخصص ، ويقدر ما بذله هذا المستشرق اللامع من جهود جعلت دراساته من خير المراجع المتعلقة بتاريخ الموسيقى العربية . والله الموفق والمعين .

الهوامش

(١) نخص بالذكر : تاريخ الموسيقى العربية ؛ مصادر الموسيقى العربية ؛ فصل «الموسيقى» ، من تراث الإسلام ، ج ١ ؛ الموسيقى والغناء في ألف ليلة وليلة . . .

٢) فالكتاب مكمل لبحث أول عنوانه «The Arabic Influence on Musical Theory / التأثير العربي على نظرية الموسيقى» (كُتب عام ١٩٢١ ، وقُدِّم كمحاضرة بالجمعية الشرقية بجامعة جلاسكو في أكتوبر عام ١٩٢٣) . وطُبع في الجزء الأول من الـ Journal of the Royal Asiatic Society عام ١٩٢٥ ، وأعاد طباعته في كتيب أو كراسة صغيرة الأستاذ بمدينة لندن (Harold Reeves) ، ١٩٢٥ . كما أنه جاء كردّ على ما قُدّم من نقد من الآنسة كاثلين شلايسنجر (Schlesinger Kathlee) . نقد كان كما يقول فارمر في تمهيده : «دافعا لي وحافزا لتحمُّل المزيد من العبء للوفاء بهذا الوعد وتنفيذه على خير وجه» .

تمهيد بقلم المؤلف

«من يَطلْ ذيله يطأ فيه» مثل عربي قديم .

إنه لمن أشد الأمور المُحزنة والمؤسفة حقا في التاريخ الإنساني ، كما قال د .ج درابر (Dr. J. Draper) مؤلف كتاب (تطوُّر العقل الأوروبي) ، أن نرى الطريقة المُنظمة التي قام بها العلماء الأوروبيون عن سابق قصد وترصّد لاستبعاد الالتزام العلمي والذِّمة الأدبية المعنوية للعرب والمسلمين عن النظر والتدبُّر ؟! وهذه المعلومة حقيقة واقعة بالنسبة للوقت الذي ظهرت فيه . ولكن في أيامنا هذه [ثلاثينيات القرن الماضي] لا يستطيع أحد ، مهما قلَّ شأنه العلمي ، تبنّي ذلك الموقف المُجحف ، ولحسن الحظ فقد ظهر خلال تلك الفترة العديد من الأبحاث العلمية الجادّة لايضاح دور العرب في تاريخ الثقافة الاوروبية في العصور الوسطى .

ففي ثلاثٍ من رُباعية العلوم البحثية : الرياضيات والهندسة والفلك نحن نعلم علم اليقين أنه لولا الاكتشافات والتطورات التي قام بها العلماء العرب خلال ازدهار حضارتهم العلمية ، لواجهت هذه العلوم الكثير من البطء والتخلف في تطورها وتقدُّمها في القارة الأوروبية . وفيما يخصُّ آخر علوم الرُّباعية : الموسيقى ، فإنه للأسف الشديد ، لم يقم أحد حتى الآن [في وقت نشر الكتاب] بتحديد دور العرب وعلمائهم فيما لحق بها من تطور في الثقافة الأوروبية . وقد قمتُ بملء هذا الفراغ بنشر بحث عنوانه «أدلَّة عن التأثير العربي على النظرية الموسيقية» ورد فيه عدد من الإشارات والشواهد الموثقة بدقة .(كُتب ذلك البحث عام ١٩٢١ ، وقُدِّم كمحاضرة في الجمعية الشرقية بجامعة جلاسجو في أكتوبر عام ١٩٢٣ . وطُبع في الجزء الأول من ألـ Journal

of the Royal Asiatic Society عام ١٩٢٥ ، وأعاد طباعته في كتيب أو كراسة صغيرة الأستاذ Harold Reeves بمدينة لندن في فبراير عام ١٩٢٥) . [تجدون ترجمة كاملة لهذا البحث بعد نهاية هذا التمهيد مباشرة ـ المترجم] .

ولعل من نافلة القول أن أعترف بدينٍ في عنقي لعدد من العلماء الأجلاء داخل بريطانيا وخارجها ممن كانت لهم إسهامات ومداخلات في مناقشة بعض ما كتبتُ ، بل أن بعضهم قدَّم لي العديد من الاقتراحات المفيدة التي أقدِّرها كثيرا وأُدين لهم بالشكر والعرفان . أذكر منهم في هذه البلاد الآنسة Kathleen Schlesinger التي ساهمتْ في المناقشة بورقة عمل عنوانها «هل تدين أوروبا حقا في نظريتها الموسيقية للعرب؟» (نُشرت أصلا في مجلة ألـ«Musical Standard,» بتاريخ الثاني من شهر مايو والسادس عشر منه عام ١٩٢٥ ، وأعاد نشرها في كتيب Harold Reeves بلندن) جاءت كردٍ على رسالتي المذكورة أعلاه عن تأثير العرب في نظرية الموسيقى الاوروبية التي أشرتُ فيها إلى أنه إذا كان لهذا العمل دور في إثارة الاهتمام لمزيد من المناقشة والبحث فإنني سأستعدُّ للتعامل مع هذا السؤال بطريقة ثابتة وموسّعة في مداها . وعليه فإنني أقول إنّ ما قُدّم من نقد من الآنسة كاثلين Kathleen ومن غيرها كان دافعا لي وحافزا لتحمُّل المزيد من العبء للوفاء بهذا الوعد وتنفيذه على خير وجه .

وعليه فإن هذا الكتاب هو جزء مكمِّل لاستيفاء هذا الموضوع واستكمال دراسته ، وقد قلتُ «جزء مُكمِّل» ، لأن جُلّ ما قمت به من عمل في بحثي هذا قد ركَّز على الموسيقى الموزونة أو المُقاسة التي لم تلقَ الاهتمام والعناية حتى وقتنا الحاضر . وعليه فبحثي المذكور أشتمل على عشرين صفحة مطبوعة ، العشر صفحات الأولى منها تعاملتُ فيها مع أدلّة التأثير العربي في : ١ـ الآلات الموسيقية ٢ـ الديسكانت أو تعدد الأصوات المتقدم ٣ـ الأورچانوم أو تعدد الأصوات الابتدائي ٤ـ قواعد توافق الأصوات ٥ـ القراءة الزمنية الغنائية ٦ ـ التدوين الجدولي . بينما خصّصتُ بقية العشر صفحات الأخرى : ٧ـ للموسيقى الموزونة ، وأخيرا ٨ـ بعض السطور للترقيم والتدوين الموسيقي (النوتة) .

ويتضَّح مما تقدَّم ، أن مساهمتي قد انصبَّت على الموسيقى الموزونة والمُقاسة بشكل كافٍ ، كما نوهت صحيفة : «The Times Literary Supplement,» في الخامس من شهر فبراير عام ١٩٢٥ . والغريب في الأمر أن الآنسة شليسنجر لم تُبدِ اهتماما كبيرا بالأدلة التي أوردُتها ، ولم تُشر حتى بإيماءة عابرة حول اكتشافاتي ليس فقط الموسيقية منها بل اللغوية أيضا ، خاصة لفظة إيقاعات العربية iqa'at ، (لقد تمَّ التعامل مع تعريف الهوية الموسيقية فيما بعد عن طريق الأستاذ خوليان ريبيرا في كتابه : «La Musica de las Cantigas» عام ١٩٢٢ .
وفي كتابه المعنون : «Historia de la Musica Arabe Mediaeval y su Influencia en la Espanola» عام ١٩٢٧ . كما أورده Robert Lachmann مؤلف كتاب «Musik des Orients» عام ١٩٢٩ . وعلمتُ فيما بعد أن مفاتيحي لحل لغز الجانب الموسيقي قد قام بتتبعها أحد كُتَّاب ألـGerman Musico - Orientalist .

وبعد كل ما تقدَّم نجد أنها [الآنسة شليسنجر] قد اهتمَّت بالأمور الصغرى الواردة أعلاه فقط . وحُكمي على هذه الكاتبة ، مهما بدر منها ، أن لها العذر في هذا النسيان والحذف لأنها قالت : «إن السُّؤال عن قبول دور العرب في أصول وجذور الموسيقى الموزونة ، أكثر من دور الإغريق ، يبدو من الأمور المهمة التي يجب أن تُترك لأولئك المتخصصين في مثل هذه الدراسات العلمية البحثية» .

وبشكل عام يمكنني القول أن الآنسة أبدت إعجابا وتقديرا لما قمتُ به من عمل وإعجابا بالقيمة العلمية العظيمة للعمل البحثي الذي قُمتُ به وأنجزته وقد ورَدَ في أكثر من مكان : الصفحات رقم ٣ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ و ١٨ . وفي نفس الوقت أوردت الآنسة اعتراضات مُحدَّدة واضحة وحقائق تاريخية أساسية متحدِّية ما أوردتُه أنا من وجهة نظر ساهمتُ بها كإجابة في صفحات مجلة المعيار الموسيقي المعنون : «حقائق عن التأثير الموسيقي العربي» ، (عام ١٩٢٥-١٩٢٦) العدد السابع والعشرون الصادر في شهر نوفمبر ، الصفحات من ٤٧٧ إلى ٤٨٩ والذي على أثره جاءت الآنسة «بإجابات مُضادّة عنونتها : الأسس الإغريقية في النظرية الموسيقية ، في ذات العدد من المجلة المذكورة (بالصفحات من٤٧٩ إلى ٤٩٠) .

وعلى هذا الأساس ، فإن النقاش قد أثار الكثير من الانتباه والاهتمام ، وعليه طُلب مني إعادة طباعة مقالاتي «حقائق عن التأثير الموسيقي العربي» في شكل كتاب ، وهذا ما لا أستطيع القيام به بدون الأخذ بما أوردته الآنسة شليسنجر في معرض إجابتها المضادة المذكورة ، والصُّعوبة كانت تنحصر في محاولة جمع الاتجاهين معا . ولحُسن الحظ أن السِّيد William Reeves تفضّل بالموافقة على إعادة طبع الحقائق مع مجموعة من الملاحق التي مكّنتني من تقديم إجابات شافية لآراء الآنسة المُضادّة لي . وعليه فقد تمَّت طباعة كتاب «الحقائق» عام ١٩٢٦ ، ولكن سوء الحظ وضعف الصحة أدّيا لتأخر ظهور الملاحق حتى ربيع عام ١٩٢٩ . وبهذه المناسبة يسرُّني أن أتقدَّم بوافر الشكر والتقدير والعرفان للناشر وللمطبعة على مساهمتهما المفيدة .

ولأعطي القارئ العزيز فرصة لتقدير ما كان للعرب من تأثير خصَّصتُ الفصل الأول من الكتاب ليكون مقدمة لما سيتبعه من فصول متعاقبة حتى الفصل الثامن احتوت على الحقائق كما ظهرت في مقالاتي السابقة في مجلة المعيار الموسيقي بعد أن تمَّ إعادة كتابتها وتنقيحها في أسماء الأماكن ، وتصحيح أخطاء الطباعة واستعارة ما ورد عن الآنسة بالكامل كلما تطلَّب الأمر ذلك خاصة فيما اقترن باعتراضاتها المتكررة . كما تمَّ إعادة كتابة بعض الجمل والعبارات لتجعل المعنى المقصود أكثر وضوحا . ولكن «الحقائق» بقيت كما هي ، غالبا ، كما ظهرت بدقة في مجلة المعيار الموسيقي . (وقد أغفلتُ ذكر مقالتها تلك عن موضوع التوافق الصوتي الوارد بهذه المجلة ، العدد المذكور سابقا بصفحة ١٧٧ ، الذي اعترفت فيه الآنسة بأنها قد ارتكبت خطأ واضحا ورد في كتيبها بالصفحتين التاسعة والعاشرة عن تقديرها وتقييمها لهذا الموضوع . وعليه لا أرى ضرورة لإعادة نشر المقالة التي تعاملت فيها [الآنسة] أساسا مع النقطة المُثارة .)

وقد تناولتُ بالمناقشة في ثمانية وأربعين ملحقا وردت في آخر الكتاب ، مفصَّلة ومطوَّلة ، ما تناولته الآنسة من الإجابات المضادة المعنونة : «الأسس الإغريقية في نظرية الموسيقى» . وباعتبارها مؤلفة لكتاب «أسلاف أو طلائع

أسـرة آلة الكمـان» ، وكـاتبـة للعـديد من المقـالات في الموسـوعـة البـريطانيـة في طبعتها الحادية عشرة ، فإنه يسرُّني أن أبدي إعجابي الشديد بالآنسة لمساهمتها الفـعـالة القـيِّـمـة التي جاءت على شكل أبحـاث ودراسـات في تاريخ الآلات الموسيقية المختلفة ، فهي في الحقيقة قد ساهمتْ بكل ما لديها من ريادة وتمكُّن يحظيان بكل تقدير وتثمين في بريطانيا كلها .

وعليه فإنني أرجو أن نضع جميعا في الاعتبار ، برغم نقدي الحاد لبعض ما ورد في آرائها وقبولي لبعضها الآخر ، أنني وبكل الصِّدق أعتبرها من رواد علوم الموسيقى في أيامنا هذه [ثلاثينيات القرن الماضي] . بالإضافة إلى ما تقدَّم ، فإنه يجب اعتبار عملي هذا ، بكل وضوح أكثر من إجابات شخصية لأنني أوجه نقدي على أنه فروق أساسية في وجهات النظر .

وختـامـا لـهذا التَّمـهيـد فإنه يسـرُّني أن أبدي الكثير من الشكر والتـقـدير لمجموعة الأصدقاء الأعزاء الذين بعد إطِّلاعهم على مسودَّة الطبعة أبدوا الكثير من اللطف والكرم والتـقريظ ، أذكر منهم السيـد Wilson Steel والسـيدة قـرينتـه المصـون الحـاصلة على درجـة الماجسـتيـر في الفنون ، وكـذلـك السـيِّـدين Adam Henderson وB. Litt ، والسيدة Margaret G. Weir الحاصلة على درجة الماجستير في الفنون كذلك .

هنري جورج فارمر (Henry George Farmer)
مدينة چـلاسـچو (Glasgow)

بحث منشور في مجلة الجمعية الملكية الآسيوية، الجزء الأول، ١٩٢٥.

التأثير العربي على نظرية الموسيقى

The Arabian Influence on Musical Theory

بقلم

هنري جورج فارمر

مؤلف كتاب

«الموسيقى والآلات الموسيقية العربية»

Harold Reeves

210 Shaftesbury Avenue, London, W.C. 2

1925

أدلة التأثير العربي
على نظرية الموسيقى

عن انتشار علوم المسلمين العرب وتداولها في أوروبا الغربية خلال القرن الثاني عشر ، يقول الأستاذ Haskins في مساهمته القيمة بمجلة English Historical Review[١] : «إنّ بلاد الإنجليز تحتل مكانة مرموقة وفائقة الاهتمام [في هذا المضمار] ، حيث يبدو أن العالم Adelard of Bath كان في مقدمة رواد حركة الدراسة والترجمة بالرغم من وجود عدد محدود من دراسات معاصرة ومستقبلية تجعل من السهولة بمكان القول بأن مسيرة التعليم الحديث في بلاد الإنجليز وانتشاره كانت محدودة أكثر مما تمت محاولته في أماكن أخرى» . وأن القول بأن تلك العلوم العربية كان لها دور بارز في الصحوة الفكرية ببلاد الإنجليز شيء لا يمكن أن يلحقه كثير من الشك والريبة . فعلوم الحساب والرياضيات بشكل خاص قد ازدادت سموا ورفعة عن طريق العرب لم تصلها من قبل في أوروبا الغربية .

إن العلوم العربية[٢] التي استقبلها وسلّم بها علماء العصور الوسطى [في أوروبا] تحت مسمّى رباعية العلوم أو mathesis كانت تشمل الحساب ، الهندسة ، الموسيقى والفلك . كما أن ريادة العرب وتفوقهم في تلك التخصصات العلمية والتواريخ الدقيقة لدخولها وتأثيرها على أوروبا الغربية قد تعامل معها الباحثون والدارسون بشكل عام باستثناء الموسيقى !! ولم يقم أحد بمحاولة توضيح مدى تأثير علوم الموسيقى العربية في أوروبا الغربية ، حيث كان للعرب أثّر واضح في أوروبا الغربية . وقد لعبت بلاد الإنجليز دورا هاما في انتشار علوم الموسيقى العربية ، وسأسعى ، مجتهدا ، لتوضيح ما يمكن توضيحه عرضيا ، على أن

يحمل هذا التوضيح مزيدا من التأكيد عن تاريخ قبول العلوم العربية وانتشارها في داخل أوروبا . ويمكننا تتبع مظهر التأثير العربي في اتجاهين اثنين : أولهما ، في الموسيقى الشعبية وقد حدث ذلك عن طريق الاتصال السياسي المجرد الذي بدأ في القرن الثامن الميلادي ، وثانيهما ، في الموسيقى الفنية المُتقنة الذي تمَّ عن طريق الاتصال العقلي والأدبي خلال القرنين العاشر والحادي عشر (٣) .

إن أول أثر عربي ظهر وانتشر في أوروبا [العصور الوسطى] كان عن طريق المغني الشاعر الجوَّال الذي حمل معه آلاته الموسيقية الجديدة وأدواته الخاصة بفنونه الغنائية . وعليه يمكن القول أن العديد من القوالب الغنائية والرقصات التي كان يؤديها ذلك المغني الجوَّال في أنحاء أوروبا العصور الوسطى يمكن عزوها ونسبتها للعرب . وقد يكون إلمام ذلك المغني الجوَّال بعلوم الموسيقى غير ذي بال ، بل أكثر من ذلك يمكن القول أنه كان مجرد مؤد تلقّى معظم فنونه بالنقل الشفهي وعن طريق «الحفظ الصّم» ، حيث كان يحمل معه العديد من آلاته التي كانت ، في معظمها جديدة ، وبعضها صُنع ليُصدر سلما موسيقيا أكثر علمية من ذلك السلم الذي كانت تتبناه أوروبا الغربية في ذلك الوقت .

وإن نحن اعترفنا بأننا ندين للعرب في استعمالنا لآلات مثل العود ، الكيتار quitar [القيثاره] ، الرباب والنقارة فهذا أمر مُسلَّم به ومقبول ، بل بالفعل فإن أسماءها وتركيباتها تدلُّ على أصولها . يُضاف إلى ذلك أن هناك آلات موسيقية أخرى قدَّمها لنا العرب بدون شك ، بالرغم من عدم ملاحظتها أو الاعتراف بها . فالصنوج العربية قُدِّمت لأوروبا تحت مسمَّى sonajas والدف المربع العربي الأصل والبندير الدائري أصبحا al-duff وpandare . كما ان الطبل العربي المعروف بالقصعة عُرف في فرنسا خلال القرن السادس عشر بمسمَّى qucsse وهو آلة caisse الحديثة أو المعاصرة . أما الطبل العربي العادي فقد استعارته أوروبا تحت اسم table, taber أو tabor . والنفير العربي أو الطرمبيطه تمَّ تبنِّيها تحت مُسمَّى anafil وهذا المصطلح غالبا استعمل لآلة الطرمبيطه المتطورة التي عُرفت بـ fanfare وهي مفرد أنفار العربية في حالة الإبدال أو التبديل

metathesis . والآلات الريشية العربية المعروفة بالزمر والزرنه أو السُّرناي هي بلا شك الجد الأكبر لآلة shawm أو dulcayna .

وآلة القانون العربية أو الزيتر أصبحت ألـ canon الاوروبية ، بينما نجد أن الآلة الاوروبية المعروفة باسم ألـ eschaquiel أو exaquir هي بكل تأكيد مشتقة من الآلة العربية المشقّر أو الشّقرة . وأخيرا يبدو أنه حتى الاهتمام بإحياء الآلات المائية في أوروبا قد يعود للعرب ، لأنه خلال الفترة الزمنية الممتدة بين القرنين السادس والتاسع لا توجد إشارة للآلات المائية القديمة (٤) ، ولكن العرب من القرن التاسع إلى القرن الحادي عشر كانوا بالفعل قد تمكنوا من صنع آلات الأرغن المائية والهوائية(٥) ، وعرفوا كل ما تقدم عن تلك الآلات(٦) . ولعل بين أهم المؤثرات المبكرة على أوروبا الناتجة عن الاتصال بالعرب نجد الزائدة «gloss أو ornament» التي تُضاف وتزاد على أنغام اللحن وعرَّفها النظريون الأوربيون بـ discant .

وقبل الاتصال الموسيقي بالعرب كان الأوربيون يستعملون في موسيقاهم ، كما ظهر في الأناشيد الجريجوريه ، نغمات ذات قيم زمنية متساوية . ومع العرب الأمر اصبح مختلفا ، إذ بينما نجد أن أحد العازفين عليه أداء اللحن في صورته البسيطة [الخالية من المترافقات] يقوم عازف مصاحب له بأداء يُشكِّل هذا اللحن أو يزخرفه بنغمات إضافية[زائدة] عُرفت بـ ,appoggiatura acciaccatura, grace note وغيرها . . . وقد قام بشرح هذين الأسلوبين المُنظِّر الإنجليزي Robert de Handlo الذي عاش في القرن الرابع عشر بقوله : «أحدهما مطوّل أو ممتد ، بمعنى أنه بدون تقسيمات أو جزئيات ، بينما الثاني مجموع أو موصول أو مُزهَّر»(٧) .

والهارموني [التوافق] كما فهمناه من دلالة ومعنى المصطلح لم يكن معروفا قبل القرن العاشر ولكن أثناء ذلك الوقت ، يقول الأستاذ Wooldridge(٨) نجد دليلا شديد الوضوح يشير لصيغة أو قالب موسيقي أُطلق عليه التنظيم organizing . ويحتوي هذا الفن على أداء نغمات متوافقات ليس فقط في مفهوم

الألحان الكلاسيكية الأقدم ولكن كأصوات متزامنة [أي تُؤدَّى في ذات الزمن] ، وهذا ما كان يُعرف بـ organum أو diaphony . والسؤال الذي يحتاج لإجابة ملحة هو كيف نشأت أو تأسست هذه الفكرة الجديدة ؟ وقد ادَّعى عدد من المؤرخين من بينهم Emil Naumann أن ذلك يرجع لظهور الدين المسيحي ، وهذا رأي أنكره مباشرة الناشر الإنجليزي القس السيد F. A. Gore - Ouseley[٩] .

والحقيقة ، كما أوضحها الأستاذ وولدريدج أن : «الأسس الأولية» للأرچانوم يجب أن تُنسب أو تُرجَّع لنظام الـ magadizing أو التضعيف . وبينما نجد أن هذا التضعيف يعني مضاعفة بالبعد الثماني octave نجد أن التنظيم يعني المضاعفة بالرابعة والخامسة . ويقول Riemann أن التحرك أو الانتقال من التضعيف إلى التنظيم كانت الخطوة الأولى والخطوة الأكثر طبيعية للتقدم نحو النظام أو الأسلوب التوافقي harmonic[١٠] . وبعد ما تقدَّم ، من هو الذي قام بتلك الخطوة الأولى ؟ هل يمكن أن يكون العرب ؟

ومن أوائل المؤلفين العرب الذين كتبوا في الموسيقى ووصلت أعمالهم إلينا نجد الكندي (المتوفى عام ٨٧٤) ، لم ترد إشارة واضحة جلية عن الأرچانوم في المقاطع التي وصلتنا من أعماله [١١] . وفي المقاطع التي أوردها Kosegarten[١٢] من أعمال الفارابي لم يرد فيها شئ بالتأكيد عن ذلك . ولكن في «رسالة الشفاء» لابن سينا (المتوفى عام ١٠٣٧) نجده قد تعامل معها تحت مُسمَّى التضعيف والتركيب [١٣] . وهذا التعامل قد يدعونا للقول بأنه من المحتمل والمُرجَّح أن يكون الفارابي قد تعامل معها أيضا . وفي ذات الوقت يجب أن لا ننسى أن مصطلح التنظيم يعدُّ أجنبيا على الموسيقى العربية الأصيلة ، وقد تمَّ تبنيه من قبل الموسيقيين والمنظرين العرب بعد صلتهم فقط بالمنظرين الإغريق والتعرُّف على أعمالهم خاصة عندما ظهر أنهم [العرب] قد وسَّعوا من أسس ومبادئ أرسطو في الانتقال من التضعيف إلى التنظيم .

كان فن التنظيم يُدرَّس في المدارس الموسيقية العربية بالأندلس ، وقد علمنا ذلك من مؤرخ أسباني معاصر هو Vergilius Cordubensis الذي يقول في هذا

الصدد : «نص لاتيني» . وبالطبع فإن مصطلح الأرچانوم كان له عدة معانٍ في العصور الوسطى ، فعند چويدو الأريتسي : الأرچانوم هو مصطلح مرادف للديافوني [التنافر] ، وهو يحمل نفس المعنى المذكور أعلاه (١٤) . وعند كل من : Franco of Cologne (حوالي ١١٩٠) و Joannes Garlandia (حوالي ١٢١٠ - ١٢٣٢) و Walter Odington (حوالي ١٢٨٠) فإن الأرچانوم مصطلح كان يُطلق على الموسيقى المُقاسة أو الموزونة ، بينما ذلك المُصنَّف الموسوم سابقا أو قبلئذٍ بالأرچانوم كان يُسمَّى ديافوني (١٥) . وعلى كل حال فإن علم الأرچانوم الذي أشار له ڤيرچيليوس كورديوبينيس (نحن متأكدون) أنه كان يُدرَّس في جامعة قرطبه .

كانت أوروبا تعتمد على الإغريق فقط في معرفة مسافات الثامنة والخامسة والرابعة كمسافات متوافقة . بينما نجد أن الفارابي في القرن العاشر قد اعتبر مسافة الثالثة الكبيرة (٥ :٤) والثالثة الصغيرة (٥ :٦) مسافات متوافقة ، ونجد أيضا أن أوروبا قد توقفت عند تنافر الثالثة الفيثاغورثية (٦٤ :٨١ و٢٧ :٣٢) . إن ألـ pandore العربي (الطنبور الخرساني) الذي أصبح شائع الاستعمال في أوروبا [العصور الوسطى] أعطى قيمة لمسافة الثالثة الكبيرة (٥ :٤) تقترب من (٦٥٦١ :٨١٩٢) ، ونستطيع القول أولا إن أوروبا أصبحت غير مقتنعة بمسافة الثالثة الفيثاغورثية مما جعلها تتبنى الثالثة الجديدة بالرغم من أنها غالبا قُبلت فقط كمتوافقات في فن الأرچانوم في وقت متأخر عن ذلك . وهذه في الحقيقة خطوة مميزة في تاريخ الموسيقى خاصة وأنها قد أعطت دفعة هائلة نحو ظهور الهارموني . ويبدو أن ابن سينا قد سمح بالتضعيف مع الثالثة مثلها في ذلك مثل الرابعة والخامسة والثامنة . وفي إنجلتره ، كما ورد في مخطوطة يرجع تاريخها للقرن الثالث عشر معروفة بـ IV Anonymous ، أن التنظيم بالثالثة كان مستعملا عن طريق «optimi organistae» ويبدو أيضا أن ذلك ، خلال تلك الفترة الزمنية ، كان إنجازا خاصا للإنجليز (١٦) .

وبعد ما تقدم ، لازالت هناك نقطة هامة يجب أن يُشار إليها ذات علاقة

بالعرب وتتمثل في القراءة الصولفائية solfeggio والتدوين الجدولي الآلي instrumental tablature . والقول بأن العرب قدّموا القراءة الصولفائية يُعدُّ أحد الآراء القديمة [١٧] . وفي هذا الصدد قدّم Pigeon de Saint Paterne أحد مترجمي اللغات الشرقية للملك لويس السادس عشر مادة لهذا القول نقلها من مخطوطة عربية قديمة غالبا كانت من بين المخطوطات الملكية Bibliothéque Royale التي أصبحت تعرف الآن بالمخطوطات الوطنيةBibliothéque Nationale . وأنا لم أتمكن من تتبع أثر تلك المادة المذكورة في أي من المخطوطات الموسيقية العربية المتوفرة في هذه المجموعة ، وعليه يبدو مستحيلا أن نتجاوز أكثر من مجرد النقل عن هذا الكاتب الذي وفّر المعلومة في La Borde`s Essai sur la musique .

عند مقارنة أسماء درجات التدوين الموسيقي العربي بدرجات الصولفيج الأوربي سوف لن نستطيع تحمُّل صدمة التشابه الصوتي اللفظي بينهما . في ذات الوقت يُقرُّ كاتب هذا البحث [فارمر] أنه لم يصادف أي نموذج أو مثال آخر للأبجدية العربية استعمل بهذا التتابع والتسلسل لغرض التدوين الموسيقي . وفيما يلي النموذجان العربي والـﭽويدي :

العربي : ميم فاء صاد لام سين دال راء

ألـﭽويدي : Mi Fa Sol La (Si) Do(Ut) Re

والملفت للنظر أكثر من ذلك تأثير التدوين الجدولي الآلي الذي أقرَّ العرب بأنهم هم واضعوه ، وهو نظام استعمله عازفو الآلات الموسيقية ويتضح بجلاء أنه يختلف عن نظامنا الحديث diastematic [منهج كتابي تدويني استعمله الموسيقيون للتعبير عن الصوت ، وهو تدوين موسيقي يستعمل القفزات أو المسافات الواقعة بين الدرجات الصوتية] . وقد تمَّ الاعتراف بهذه «الاستعارة» في عمل مكتوب لأحد المؤلفين الرهبان في القرن الخامس عشر أورده Jayme Villanueva[١٨] ، وكانت المخطوطة بعنوان : The Art of playing the Lambutum (?) and Other Similar Instruments, by Fulan, a Moor of the Kingdom of Granada[١٩] .

تبتدئ المخطوطة المذكورة بما يلي : «إنه لمن المدهش حقا وشديد الروعة أن هدايا روح القدس يجب أن تغمر أو تنهمر على الكفرة غير المؤمنين ، وأنا أقول هذا للسبب التالي : إن فولان المعروف باسمه ، هو مغربي من مملكة غرناطه ذائع الصِّيت والشهرة في أسبانيا بين عازفي آلات القيثاره الأسبان بدافع من روح التعلم قد اكتشف فن توجيه وإرشاد الراغبين في تعلم عزف آلة اللامبوتوم (؟) ، القيثاره ، الـڤيوله والآلات المشابهة لها» . بعدها واصل الحديث لتوضيح وشرح النظام الصوتي اللفظي للتدوين المستعمل في أوروبا حتى القرن الثامن عشر تحت مسمَّى tablature [التدوين الجدولي] .

لقد تعاملتُ ، حتى الآن بشكل أساسي وجوهري ، مع المؤثرات [العربية] التي تمّت عن طريق الاتصال السياسي المجرَّد الذي نراه لم يكن فقط في مجال الموسيقى بل شمل أيضا مظاهر ثقافية أخرى . وقد أوضح لنا الأستاذ هاسكينز أنه بينما ألـ abacus الرومانية [عدادة ، وهي أداة لعد الأرقام والحساب] قد استُعملت في البلاط الملكي في أوائل القرن الثاني عشر ، نجد في ذات الوقت ، أن المصطلحات العربية قد بدأت في التسرب والدخول قبل أن يتمّ أي اتصال أدبي أو علمي مُؤكد [٢٠] . وقد عبر كل ذلك ودخل عن طريق النقل الشفاهي المباشر . ولكن هناك اتصال ثقافي أكثر أهمية يجب أن نُشير إليه هنا وهو الاتصال الأدبي العلمي والفكري . وتبدو نتائج هذا الاتصال واضحة جلية في بلاط ملك إنجلتره تعود غالبا ، كما يرى الأستاذ هاسكينز ، للأستاذ Waleher (المتوفى عام ١١٣٥) وقبل Walcher ، الذي تلقى «علومه العربية» من يهودي عربي كان معروفا باسم Petrus Anfusi كان قد زار إنجلتره . أما بالنسبة لعلم الفلك فيبدو أنه قد ظهر في ذات الوقت تقريبا ، منذ أظهرت وأكدت مخطوطة ويلهير Walcher (حوالي عام ١١١٢) الاتصال الأدبي بالعرب ، بالرغم من أنه في ذات الوقت كان ألـ Cumpoz of Philippe de Thaon (١١١٩) قد تأسس على تقاليد لاتينية قديمة .

وجدت علوم الموسيقى العربية لها مدخلا لأوروبا الغربية في الوقت المذكور

أعلاه تقريبا ، وكان لإنجلتره دور بارز في انتشارها أو لنَقْلْ بصراحة في تقديمها ، وأنا لي رأي في هذا المجال يمكنني تقديمه ، حيث يوجد هناك اسمين متميزين لهما ارتباط بارز بهذا الاتصال ، وهما : Adelard of Bath و Abraham ibn Ezra .

وقبل التوغل للأمام دعونا نتعرف على ماهية علوم الموسيقى العربية المقصودة ، وعن المصادر التي يجب علينا تتبعها . قام العرب بين القرنين الثامن والحادي عشر بترجمة العديد من الرسائل العلمية الموسيقية الإغريقيه حتى ذلك الوقت كانت مجهولة في أوروبا الغربية ، من بينها : (Harmonics and Rhythmics) لمؤلفه Aristoxenos ، و(Problems) لمؤلفه Aristotle ، و(Harmonics) لمؤلفه Ptolemy ، و(Harmonics and Canon) لمؤلفه Euclid ، و(Harmonics) لمؤلفه Nicomachos ، وغيرهم . . .

إلى جانب ما تقدم ، هناك العديد من الرسائل الأصلية كُتبت في الموسيقى خطّتها أقلام المؤلفين العرب من أمثال : الكندي ، السرخسي ، بنو موسى ، ثابت بن قُرّه ، زكريا الرازي ، قسطه بن لوقه ، الفارابي ، إخوان الصّفا ، ابن سينا وبن باجه . وعندما نقارن الكتابات الأوربيه في الموسيقى في تلك الفترة بكتابات العرب المعاصرة لها نشعر بالخجل والمهانة في الأوساط الاوروبية ، «فكتاب الموسيقي» [الموسيقى الكبير] للفارابي و«رسالة الشفاء» لابن سينا تبدو كالواحات المُزهرة في وسط الصحاري القاحلة . وهذا ما جعل أوروبا تبدأ في الشعور بتفوق العرب ، وجعل دارسوها وعلماؤها يتعلمون ويدرسون على يد الأساتذة العرب في الجامعات الأندلسية أو المدارس الأسبانية حيث توفرت رسائل الإغريق الموسيقية باللغة العربية فقط إلى جانب كتابات ورسائل العرب أنفسهم .

ومن بين أولئك الدارسين والعلماء الذين حملوا على أعناقهم مسئولية نشر نتائج دراساتهم الموسيقية عند عودتهم لبلدانهم في أوروبا الغربية نذكر : Gerbert[٢١] ، Hermann Contract ، Constantine the African[٢٢] ، Jean of Seville ، Gundisalvi ، Gerard of Cremona و Plato of Tivoli . ولا يوجد ذكر

لاسم إنجليزي وصل إلينا من بين دارسي الموسيقى الأوروبيين ما عدا : Alfred the Englishman ، بالرغم من أن أحدنا قد يستطيع بأمان المخاطرة والمغامرة بعرض الرأي القائل بوجود موضوعات موسيقية في دراسات الدارسين الإنجليز الآتية أسماؤهم : أديلارد الباثي ، Robert of Retine ، Roger of Retine ، Roger of Hereford وDaniel Morlay حيث أن تلك الدراسات تعتبر واحدة من بين حزمة رباعية العلوم .

ويخبرنا أديلارد في كتابه De codem et diverso أنه [أديلارد] قد تمكّن من دراسة الموسيقى وأكثر من ذلك فقد كان عازفا ومؤديا ، ويُضيف أنه تلقى علومه الموسيقية في فرنسا وإنّه قد عزف على القيثاره أمام ملكة فرنسا (غالبا قبل حلول عام ١١٠٩) . ونُضيف لهذه المعلومة إنّ الكتاب المعنون : Liber ysagogarum Alchoarismi ad totum Quadrivium الموجود بالمكتبة الأمبروزيه في مدينة ميلانو (A.3 Sup) والمنسوب له (٢٣) يحتوي على جزء موسيقي . وللأسف لم يسعفني الحظ بالإطلاع على فحوى ذلك العمل واختباره ، مما يجعل من الصعوبة بمكان القول بمدى علاقة أديلارد بموضوع هذا النقاش والبحث . وإذا تمَّت الإشارة [في عنوان الكتاب المذكور] للخوارزمي أبي عبد الله المشهور والمعروف فإنه يتوجّب علينا القول بأن كُتّاب السيرة العرب لم يذكروا أي عمل موسيقي مكتوب من نتاج قلمه أو منسوب إليه [الخوارزمي] .

في الوقت ذاته ، يوجد شخص آخر يُعرف بالخوارزمي ، ولكنه أقل منه شهرة وانتشارا ، وهو محمد أبن أحمد صاحب كتاب «مفتاح العلوم» الذي احتوى على مقطع عن الموسيقى ، ولا يُستبعد أنه هو الشخص المذكور الذي تمت الإشارة إليه . ويبدو ان أديلارد و روبيرت و دانييل ينتمون لمدرسة المترجمين في طليطله وكانوا مسؤولين عن ترجمة الدراسات العربية للغة اللاتينية خلال القرن الثاني عشر(٢٤) . ومن المُسلَّم به جدلا أنهم كانوا ملمّيْنِ بعلوم الموسيقى العربية أو مطّلعين عليها ، خاصة وأن زملاءهم المعاصرين لهم Gundisalvi ، Jean of Seville وGerard of Cremona كانوا على دراية تامة بتلك العلوم . وعلى

كل حال ، أو مهما كان الأمر فقد شهد النصف الأول من القرن الثاني عشر ظهور علم موسيقي جديد في أوروبا تمثل في الموسيقى المُقاسة الموزونة [طريقة تدوين جديدة تعبر وتدل عن القيمة الزمنية للنغمات] . وتتوافق تلك الحقبة الزمنية تماما مع الفترة التي عاش فيها أديلارد الذي عاد إلى بلاده إنجلتره بعد استكمال دراساته بالخارج بعد عام ١١٣٠ . فهل يُعدُّ هو من قام بتقديمها؟ [طريقة التدوين الجديدة](٢٥) .

ولا يُستبعد أيضا أن اليهود الأسبان الذين زاروا إخوانهم في العقيدة في ذلك البلد [أسبانيا] ، خاصة وأن بعضهم قد أُرغم على اللجوء للخارج هربا من اضطهاد الموحدين لهم (كان ذلك عام ١١٣٠) لا يُستبعد أنهم قد لعبوا دورا مهما في تعميق وتأكيد ذلك الاتصال الثقافي . أقام Abraham ibn Ezra ، الذي كانت له بعض الكتابات الموسيقية (٢٦) ، في مدينة لندن خلال عامي ١١٥٨ - ١١٥٩ حيث كتب وأنجز مجموعة من أعماله ، وبهذه المناسبة علمنا أن أحد المواطنين اليهود الإنجليز قام بكتابة عدد من النسخ لتلك الأعمال (٢٧) . ومنذ الفترة المبكرة التي استعار خلالها اليهود السعديه Saadia علومهم الموسيقية من العرب كما أورد Steinschneider في هذا الخصوص : «تنتمي نظريتهم الموسيقية وتعبيراتها المختلفة ، مثلها في ذلك مثل بقية العلوم المماثلة ، للمدرسة العربية»(٢٨) .

وخلال الفترة الزمنية التي نتحدثُ عنها كان اليهود مشغولين بترجمة كتابات العرب الموسيقية للغة العبرية ، فكتاب الفارابي مثلا (غالبا «كتاب الموسيقي» [الموسيقى الكبير] (مدحه وأوصى بالرجوع إليه ابن أقنين (خلال الفترة بين عامي (١١٦٠ - ١٢٢٦) أثناء سرد وتعداد الأعمال الخاصة بالتوجيهات والتعليمات (٢٩) . بعد ذلك ظهرت ترجمة عبرية لكتاب الفارابي «إحصاء العلوم» (٣٠) . وفي الفاتيكان (٤٠٠ - ٥) يوجد عمل عبري في الموسيقى منسوب لـ Abraham ibn Hijja (متوفى عام ١١٣٦) كان مترجما عن اللغة العربية (٣١) . ويبدو أن هذا العالم الكبير كان بالتأكيد مُنظِّرا موسيقيا ،

ويوجد لدينا كتاب بخط يده حمل عنوان «The Foundations of Understanding» ويبدو أنه قد أحتوى على جزء في الموسيقى (٣٢) . وكان [إبراهيم بن حجّه] من بين أهم المساعدين في عملية الترجمة من اللغة العربية للغة اللاتينية والذين كان من بينهم Plato of Tivoli و Rudolphe of Bruges . وكان صديقا لأبراهام بن عزره وعمل مساعدا له .

وقبل الحديث عن تقديم الموسيقى ألمقاسه والموزونة في إنجلتره وغرب أوروبا ، أرى أنه من الواجب علينا الإشارة لاتصال أدبي آخر تمّ إغفاله أيضا وتمثل ذلك في التدوين الرائع البديع الذي أورده Hermann Contract (١٠١٣ـ ٥٤) في رسالته المنشورة في Gerbert's Scriptores والذي لم يكن سوى استعارة من العرب (٣٣) . إن انتشار تدوين Neume [طريقة تدوين قديمة] في أوروبا كان له عيب أو نقص واحد تمثل في تحديد وتعيين درجة النغم . وفد حاول هيرمان كونتراكت وسعى لإصلاح ذلك باستعمال الحروف كما يلي :

e = unison (aequat) ، s = half - tone (semitonium) ،

T = tone (tonus), ts = minor third (tonus cum semitonio) الخ . . . وقد وُجد كل هذا بالفعل عند العرب منذ عهد الكندي (المتوفى عام ٨٧٤) (٣٤) . ولكن قبل العودة للحديث عن الموسيقى ألُمقاسه والموزونة التي كانت أبرز اختراع ظهر في القرن الثاني عشر ، فأنا أرى بقناعة تامة ، أن ذلك الاختراع عربي الأصل والنشأة . وهذا في الحقيقة معترف به ومقبول ، وحتى الأعمال الرائعة للأستاذين Wooldridge(٣٥) و Johannes Wolf(٣٦) فشلت في الإيحاء به ولو في أبسط صوره(٣٧) .

وبعد ما تقدم يتبادر للذهن سؤال منطقي عن مدى توفر الشواهد لدينا عن الأصل العربي للموسيقى ألمقاسه والموزونة وعن تقديمها لأوروبا الغربية؟ لقد عرف المنظر العربي الخليل بن أحمد (المتوفى عام ٧٩١) الموسيقى ألُمقاسه والموزونة ، ولكن للأسف أن كتابه المعروف بـ«كتاب الإيقاع» لم يصل إلينا(٣٨) . وكان هذا الكتاب قد عرفه الكندي (المتوفى عام ٨٧٤) أو اطلع عليه كما يبدو

من مخطوطاته المحفوظة في المتحف البريطاني وفي برلين (٣٩) . كما اعتمد الفارابي أيضا على هذا الكتاب وتعامل معه بشكل كامل في مؤلفه «كتاب الموسيقي» [الموسيقى الكبير] الموجود في مكتبات ليدن ومدريد وميلانو (٤٠) . يُضاف إلى ذلك أن إخوان الصفا (في القرن العاشر) قد عرفوا هذا الكتاب [كتاب الإيقاع] وأطلعوا عليه كما ورد في «رسائلهم» المطبوعة في بومباي والقاهرة (٤١) . وأخيرا فقد عرفه ابن سينا (المتوفى عام ١٠٣٧) أيضا كما ورد في كتابه «الشفاء» الموجود في مكتب الهند والبودليان والنجاة في البودليان (٤٢) . ولقد قبل عرب الأندلس بشكل واسع أعمال الفارابي وابن سينا منذ القرن الحادي عشر (٤٣) واعترفوا بها وقاموا بتدريسها في جامعاتهم .

كانت مدرسة الموسيقى بجامعة قرطبه ، الأكثر شهرة في أيامها ، بمثابة الأم الرّءوم التي أنجبت وربّت الكثير من موسيقي أوروبا في ذلك الوقت ، نذكر منهم اليهودي إلياس والمسيحي Pedro Canciotor(٤٤) . وكان الدارسون يتقاطرون على الجامعات الأندلسية (٤٥) لتلقي ودراسة علوم الحساب أو ترجمتها للغاتهم . وكان الخوارزمي الرياضي المهندس ، وعالم الفلك ابن الهيثم ، والبتاني ، ومُنظِّريْ الموسيقى الفارابي وابن سينا معروفين في أوروبا الغربية تحت الأسماء اللاتينية التالية : Algaurizim ، Alhazen ، Albategnius ، Alpharabius وأخيرا Avicenna .

سنُبدي حاليا اهتماما خاصا بالاثنين الأخيرين فقط [الفارابي وابن سينا] لكونهما مُنظِّريْن في الموسيقى ، وأقدم ترجمة لاتينية لأعمال الفارابي الموسيقية قد تمَّ حفظها في تاريخ يرجع لعامي ١١٣٠ ـ ١١٥٠ ، عندما قام كل من : Jean of Seville وGundisalvi بترجمة «إحصاء العلوم» للفارابي . كما توجد نسخة من ترجمة چونديسالڤي محفوظة في البودليان (Digby, 76) بينما يوجد المثال والنموذج الوحيد للنسخة العربية الأصلية في مدريد (Esc 646) . وفي آخر القرن [الثاني عشر] ظهرت نسخة أخرى ترجمها Gerard of Cremona (المتوفى عام ١١٨٧) وهي نموذج لما هو موجود الآن [العقد الثالث من القرن العشرين

الماضي] في مخطوطات باريس Paris Bibliothéque (رقم ٩٣٣٥) . ونذكر بهذا الخصوص أن الترجمة المذكورة أخيرا يمكن تتبعها في أكثر الرسائل الموسيقية التي ظهرت خلال القرن الثالث عشر كما سأبين حالا .

بداية نستطيع القول إنّ الجزء الموسيقي في كتاب «إحصاء العلوم» (De Scientiis) قليل الأهمية ولا يُعتد به كما يبدو في حقيقته . وهذا العمل في مجموعه يُفترض أن يكون كتابا توجيهيا مُختصرا في العلوم ويُعدُّ مرجعا لأعمال عظيمة الأهمية . وبالنسبة للموسيقى يُعدُّ مؤلف الفارابي «كتاب الموسيقي» [الموسيقى الكبير] الأعظم تأثيرا ، والأكثر من ذلك أن النسخة الأصلية لهذا العمل التي كُتبت لابن باجه (Avenpace) لازالت محفوظة في مدريد . ولعله من المفيد الإشارة والقول بأن De Divisione Philosophiae لـچونديسالـڤي لم تكن ترجمة لكتاب «إحصاء العلوم» على الإطلاق . بل هي عبارة عن رسالة كاملة [٤٦] مشتقة عن Etymologiarum لإيزيدور وعن مؤلفات الفارابي De Scientiis وDe Ortu Scientiarum (انظر الهامش السابق؟) . وفي الجانب الآخر ، فإن عمل جيرارد الكريموني يعدُّ ترجمة حرفية من كتاب «إحصاء العلوم» .

وبعد كل ما تقدم فإن حقيقة عدم عثورنا على أي أثر لنسخة لاتينية «لكتاب الموسيقي» [الموسيقى الكبير] تبقى ماثلة للعيان . وفي هذا الصدد يقول المؤرخ الموسيقي Fétis بأنه يوجد جزء منها ترجمه للغة اللاتينية العالم المشهور جيروم البراچوي ورد في Documenta Arabum Philosophiae (مدينة بون ، ١٨٣٦) ، وهذه العبارة كررها أيضا رافاييل ميتجانا في كتابه Le Monde Oriental (١٩٠٦) ، وفي Encyclopédie de la Musique (Tome V) التي نشرها Lavignac . وإن هذا لخطأ واضح [٤٧] . وبالنسبة لكتابات ابن سينا الموسيقية لم يصلنا منها في ترجمة لاتينية إلاَّ العمل الذي ورد في موسوعة باريس المعنونة De Ortu Scientiarum (cod. 6443) فإنه بخط يده (Cf. Baer, dom. Gundissalinus, de Die. Phil., 158 -9). [?] ولكن القول بأن كتاباته وآراءه

الموسيقية كانت لها ترجمات لاتينية معروفة يؤكدها وجود اقتباسات أوردها منظرون موسيقيون أوربيون . ومن الغريب القول إنّ جميع أجزاء «رسالة النجاة» لابن سينا تمَّ حفظها باللغة اللاتينية ما عدى الفصل الخاص بالموسيقى .

وبعد ان تعاملنا بإيجاز مع هذه المصادر ، دعونا نعود للحديث عن منظري الموسيقى في أوروبا الغربية لنرى إلى أي مدى استفاد وانتفع أولئك المنظرون من مواد علمية موسيقية أو غيرها جاءتهم من العرب . لم تكن الموسيقى المُقاسة و الموزونة معروفة لأقدم منظر موسيقي إنجليزي لا زلنا نحتفظ بما كتبه وخلفه لنا . وأنا أقصد Joannes Cotto وعمله المعنون Epistola ad Fulgentium المنشور في Gerbert's Scriptores ، التاريخ المحدد لطباعتها حوالي عام ١١٠٠ . ولسوء الحظ وُجدت فجوة زمنية كبيرة بعد كوتُّو في الوثائق والرسائل الموسيقية الإنجليزية ، حيث نجد أن المُنظِّر الموسيقي التالي بعد كوتُّو هو Joannes Garlandia (حوالي عام ١٢١٠ ـ ١٢٣٢) وهو ممن تعلم في أكسفورد ، وعنده نجد الموسيقى المُقاسة والموزونة في أوج توهجها ؟ . ولنتجاوز تلك الفجوة أو نعبرها يجب علينا العودة للعمل النزيه الذي قام به Franco of Cologne (حوالي ١١٩٠) ومنه نستطيع مواصلة العبور عبر المصادر الإنجليزية خلال Walter Odington (حوالي عام ١٢٨٠) ، Simon Tunsted (حوالي بين ١٣٠٠ ـ ١٣٦٩) وكلاهما من رجال أكسفورد ، وJoannes de Muris (المتوفى بعد عام ١٣٢٥) .

لا يزال هناك عمل على درجة كبيرة من الأهمية تحت عنوان De mensuris et discantu يوجد في المتحف البريطاني نشره Coussemaker تحت مسمَّى «Anonymous IV» ويرجع تاريخه لعام ١٢٧٣ ـ ١٢٨٠ [٤٨] . إن أدلة التأثير العربي ، سواء أكانت مباشرة أم غير مباشرة ، سوف نتتبعها عبر هؤلاء الكُتَّاب والمؤلفين ، ولحسن الحظ من خلال رجال مثل Vincent de Beauvais (حوالي ١١٩٠ ـ ١٢٦٤) ، Roger bacon (حوالي ١٢١٤ ـ ١٢٨٠) ، وJerome of Moravia (القرن الثالث عشر) . ويعدُّ Franco of Cologne (حوالي عام ١١٩٠) ، كما أشرتُ سابقا ، أقدم مُنظِّر في مجال الموسيقى المقاسة والموزونة حُفظت لنا

أعماله أو وصلت إلينا . حيث كان الأسلوب أو النظام الذي ورد في رسالته قد تطور بشكل جيد ومتقن بالرغم من حداثة عهد تبنيه واستعماله ، مما يدعو للتأكد من أنه لم يكن اختراعا صدر عن فرانكو نفسه أو من أوروبا الغربية ، ولكنه كان عِلْماً مُستعارا تمَّ تطويره فعليا في مكان آخر .

لقد تعاملتُ بالتأكيد فيما سبق مع فن كان معروفا بـ discant حيث احتوى أحد أجزائه على نغمات أكثر من الآخر . فإذا كان من المفروض وجود مفهوم منظوم وموزون بين تلك الأجزاء المختلفة تطلَّب الأمر ضرورة وجود قوانين تنظم القيم الزمنية للنغمات ، تلك القوانين عرفها العرب في إيقاعاتهم وأوزانهم . في تلك الفترة بينما كانت أوروبا تعرف فقط قيمتين زمنيتين هما ألـ longa والـ brevis كان لدى العرب ست منها . كما عرف فرانكو الكولوني أربع قيم زمنية مما يمكن اعتباره العلامة والإشارة الأهم الأولى في طريق التحسين والتجويد . وهكذا ظهرت الأنماط الإيقاعية مباشرة بمجرد تقديم تلك الأفكار الجديدة ، مما جعل فرانكو يستعمل خمساً أو ستاً من تلك العلامات [٤٩] . يبدو أن أوروبا لم تتبنى جميع الصفات والمظاهر المميزة للإيقاع العربي ، وتتمثل إحدى تلك المظاهر في truncation [بتر] التي صنفها الكُتَّاب الأوربيون منفصلة على أساس أنها ochetus ، hoketus أو hoquetus وهي كلمة ، بالرغم من الاشتقاق الخاطئ الذي قام به الموسيقيون والمؤرخون ، فهي مجرد المقابل اللاتيني لكلمة إيقاعات العربية . وقد تعامل جوانِّيس چارلانديا مع الأكيتوس .

هناك مُنظِّر موسيقي آخر كان تلميذا للعرب ومترجما لإعمالهم هو Alfered the Englishman المعروف أنه قد عاش بين أعوام ١٢٢٧ ـ ١٢٦٤ ، ويرجع إليه Pits العمل المعروف بـ De Musica[٥٠] . وهذا العمل له دور مهم في إرشادنا في موضوع التأثير العربي آخذين في الاعتبار الصلة أو العلاقة المؤكدة للمؤلف بالعرب ، ولكن هذا العمل لم يصل إلينا [٥١] . وهناك وثيقة مهمة وهي «أنونيموس الرابعة» المعنونة : De mensuris et discantu (حوالي ١٢٧٣ ـ ٨٠) الذي عن جنسيته الإنجليزية يقول Dr. Ernest Walker : «يبدو أنه هناك قليل من

الشك (٥٢) . ولدينا هنا أدلة ذات قيمة عن التأثير العربي إذ لدينا أسماء عربية جديدة للقيم الزمنية للنغمات (٥٣) . وسأقتبس فيما يلي فقرة تمكننا من الإطلاع على ما ندّعيه بهذا الخصوص ، وهي مأخوذة من الفصل المعنون بـ De punctis vel notis (٥٤) :

(نص لاتيني)

إن كلمات elmuahym أو elmuarifa التي هي عبارة عن أسماء لأنواع معينة أو محددة من النغمات في التدوين الموزون والمقاس (ليس من الضرورة الخوض في مناقشة أهميتها التقنية) هي بكل تأكيد عربية . وقد ورد في Glossarium Latino - Arabicum كلمات عربية مثل (معلومة) و (معروفة) وهي تعادل أو توازي كلمة nota وهي يبدو أنها ذات علاقة بما ورد أعلاه (٥٥) .

إن المكانة المتقدمة التي حظيت بها إنجلتره في فنون الموسيقى وعلومها أقر بها وأثبتها بكل تأكيد هذا المؤلف [ألفريد الإنجليزي] . ويبدو أن تلميحه لاستعمال الإنجليز لمسافة الثالثة الكبيرة والصغيرة في الأرچانوم أو diaphony ، عندما كانتا ممنوعتين أو محرمتين في أماكن أخرى ، كانت كثيرة ، باعتبار أنهما من المتنافرات ، وكان ذلك يُعدُّ من الأدلة على الأثر العربي . وهو [ألفريد الإنجليزي] بكل تأكيد قد قال إنّ العديد من المؤلفين الموسيقيين قد استعمل هاتين المسافتين [الثالثة الكبيرة والصغيرة] في أماكن أخرى ، ولكن في Anglia [أحد أسماء إنجلتره القديمة] in patria quac dicitur Westcuntrie أكثر الكل(٥٦) . دعونا نتذكر أن أديلارد الباثي ينتمي للبلد الغربي . ويميل أحد مؤرخي الموسيقى الإنجليزية Davey لتصديق ما يُقال هنا أن الهارموني [التوافق] قد نضج وأصبح كامل النمو (٥٧) . وعلى أية حال ، فإنه من المثير حقا أو الأكثر أهمية أن في إنجلتره فقط نجد المصطلحات العربية مستعملة عند منظري الموسيقى المُقاسة والموزونة (٥٨) .

ويظهر الأثر العربي في القارة [أوروبا] عند Vincent de Beauvais (حوالي

١١٩٠ ـ ١٢٦٤) ، ففي الجزء الخاص بالموسيقى في كتابهSpeculum Doctrinale (Bk. I, Sec. 17) نجده قد اقتبس من الفارابي باعتباره مصدره الرسمي وحجته المرجعية . ولم يكن ڤينسينت يُتقن اللغة العربية[٥٩] لذلك كان عليه الاعتماد على بعض الترجمات اللاتينية التي يبدو أنها كانت متمثلة في كتاب جيرارد الكريموني De Scientiis . وكان الاقتباس من الفارابي أو النقل عنه لا يختلف عن غيره من المؤلفين من أمثال : Boethius ، إيزيدور الاشبيلي وچويدو الأريتسي . وسأورد فيما يلي المقطع الافتتاحي لكل من ڤينسينت وجيرارد جنبا إلى جنب حتى نستطيع الحكم على الاستعارة عن قرب : (نصوص لاتينية) .

وهناك شخصية إنجليزية مشهورة كانت معاصرة لهم هوRoger Bacon (حوالي ١٢١٤ ـ ١٢٨٠) ، وهو أيضا كان يُدين بعمق لعلوم العرب[٦٠] . وقد اقتبس من الفارابي كما اقتبس في ذات الوقت من Ptolemy وEuclid في الجزء الخاص بالموسيقى في كتابه Opus Ternium[٦١] الذي أشار فيه بشكل خاص لكتاب «إحصاء العلوم» [للفارابي] . كما اقتبس من ابن سينا خاصة دور الموسيقى في معالجة الأدواء[٦٢] . وقد يكون هناك بعض التطورات والتحسينات الإنجليزية للأفكار العربية الجديدة في الموسيقى أشار إليها أثناء حديثه عنnovarum harmoniarum curiositas[٦٣] . ويبدو أن Walter Odington (حوالي عام ١٢٨٠) كان متحمسا جدا للأساتذة العرب حيث اقتبس في كتابه De Speculatione Musices من آراء ابن سينا في الموسيقى[٦٤] ، يدا بيد أو قريبا مما فعله كل من : St. Gregory وSt. Bernard والمزمورين the Psalmist[٦٥] .

كما أن جيروم الموراڤي (القرن الثالث عشر) يتضح في رسالته المعنونة De Musica التي نشرها Coussemaker كان ملما بالفارابي ومُطّلعا عليه خاصة وأنه في الفصل المعنون Quid sit musica أورد آراء بوثيوس ، إيزيدور الأشبيلي و Hugo of Victor ، چويدو الأريتسي و چوانيس چارلانديا والفارابي . وفي الفصل الخامس المعنون De divisione musice secundum Alphorabium ورد اقتباس

كامل يبدو بوضوح أنه مما ترجمه چيرارد الكريموني من كتاب «إحصاء العلوم» [للفارابي] . وعند Simon Tunsted (حوالي ١٣٠٠ ـ ١٣٦٩) و Joannes de Muris (المتوفى عام ١٣٢٥) وصولا حتى Hanboys (حوالي عام ١٤٧٠) لازال الأوكيتوس (الإيقاعات) ochetus معروفا للمنظرين الإنجليز . ويخبرنا De Handlo أن : «ألهوكيتس (الإيقاعات) hockets تتكون باصطحاب من نغمات وسكتات [علامات صمت]» ، وأيضا ، مرة أخرى ، أنه عندما يكون اللحن «مقطّعا أو منفصلا truncated or mangled» فإنه يُسمَّى هوكيت (الإيقاع) .

وتحت عنوان «هوكيتس» (الإيقاعات) يُرينا چوانّيس الميوريسي أداة عربية أو مستعربة [عربية أندلسية] والتعبير أو المصطلح لا يزال مستعملا في أيامه ومعروفا بـ «alentrade» . وفيما يلي نورد ما ذكره [٦٦] (نص لاتيني) . ويبدو أن هذه الكلمة «الانطرادي» هي الشكل أو القالب السابع VII للكلمة العربية طَرَدَ «أبْعَدُ» tarada . وهذه الكلمة لها أهمية موسيقية في الشكل الثاني II حيث تعني «تطويل أو تمديد الصوت» . وبعد القرن الخامس عشر انتهى فعليا وعمليا التأثير العربي أو توقف في موسيقى أوروبا الغربية . وعند انكسار القوى السياسية في الأندلس حلّ بالعرب انحسار كبير للعقل . بينما في ذات الوقت بدأت أوروبا تتقدم بقفزات واسعة وسريعة وبدأت تقترب من استعمال أسلوب الهارموني [التوافق الصوتي] الحديث وتركت العرب موسيقيا ، مثلهم في ذلك مثل الحياة السياسية ، خلفها [أوروبا] بقرون عديدة [٦٧] .

وحتى الآن وبالنسبة لكل ما تقدم ذكره ، فالسمعة والصيت العظيمين للعلماء والدارسين العرب عمّت الأرض وانتشرت خلال القرن السادس عشر ، حتى نجد كل من George Valla في تحفته الطوبوچرافية De Expetendis et Fugundis Rebus (١٤٩٧ـ ١٥٠١) و George Reish في رسالته Margarita Philosophica (١٥٠٨) أُجبرا أن يذكرا الفارابي ويقتبسان منه في الموسيقى . وحتى بعد ذلك في فترة زمنية متأخرة عن عام ١٦٣٨ مثلا ، نجد كتاب «إحصاء العلوم» للفارابي قد ظهر في ترجمة لاتينية في مدينة باريس في عمل عنوانه

Alpharabii, vetustissimi Aristotelis interpretis, opera omnia quae latina lingua conscripta repriri potuerunt, studio et opera Guil. Camerarii» .

ولا يجب أن نفترض أو نقترح ، مع كل ذلك ، أن نظرية الموسيقى العربية قد انتهت أهميتها بعد الفارابي وابن سينا ، حيث ظهر اسم عظيم بين المنظرين المتأخرين هو صفي الدين عبد المؤمن [الأرموي] (القرن الثالث عشر) ، وهو واحد من أوائل منظري المدرسة المسماة بـ«النظامية» . وقد أعتبر السيد Hubert Parry «السلم النظامي» : «أكثر السلالم [الموسيقية] المبتكرة إتقانا» (Art of Music, 29) . كما أن Helmholtz كان يُصدِّق أن مدرسة النظاميين كان لها تأثير في أوروبا ، مضيفا أن استعمالهم لمسافة السابعة الكبيرة للسلم باعتبارها نغمة الحساس لدرجة الأساس «تدل على مفهوم جديد تمَّ قبول استعماله في سبيل إيجاد تطورات قادمة للدرجات النغمية في السلم الموسيقي الدياتوني [القوي] ، حتى في مجال الموسيقى الهوموفونيه النقية الصافية [بدون مصاحبة صوتية تعددية] (Sensations of Tone, 285-287) .

وأخيرا ما هي المحصلة النهائية التي اكتسبتها أوروبا من الاتصال الثقافي بالعرب؟ فمن خلال الاتصال السياسي يبدو أن أوروبا تعرَّفت على الديسكانت والأرچانوم ولائحة التدوين الجدولي ومن المحتمل إضافة الصولفيج إليها . ولستُ في حاجة لتكرار ما قد تمَّ الاعتراف به وإعلانه عن دْين أوروبا للعرب في استعمالها لكثير من آلاتهم الموسيقية . يُضاف إلى ذلك ، أنه من خلال الاتصال الأدبي والعقلي أخذت أوروبا أول أفكارها عن التدوين المُحدِّد لدرجة النغم . (Vide Hermann Contract) . وهي بالتأكيد قد أخذت جزئيا ، إن لم يكن كليا ، نظامها الموسيقي الموزون والمُقاس ، ومن المحتمل أيضا طريقة تدوين تلك الموسيقى الموزونة والمُقاسة من العرب . وأخيرا فإن أوروبا تُدين للعرب بإنعاش قوانينها في توافق الأنغام consonances .

قال الأستاذ هسكينز إنّ «أي حقائق جديدة» تتعامل مع هذا المظهر لتطور العقل الأوربي الغربي له قيمة لدارسي التاريخ . وأنا من جانبي أُقرُّ أن جميع ما

تقدَّم تقريبا هو «حقائق جديدة» ، كان يجب إعطاؤها الكثير من إمعان الفكر والتدبر والنقاش . وإذا توقعنا حدوث هذا في مستقبل الأيام ، فإنني سأكون مستعدا للتعامل مع هذا المظهر الخاص بالثقافة العربية بشكل موسع وبطريقة أكثر ثباتا واستقرارا .

شهر يونيو ١٩٢٤ .

يجب أن أُقرَّ وأعلن أن ما سبق ذكره يكوِّن جزءا من عمل أُنجز خلال ورشة عمل بحثية عُقدت بجامعة جلاسجو بين عامي ١٩١٩ - ١٩٢١ تحت رعاية وإدارة السيدين : Dr. H. J. Watt و Dr. T. H. Weir . كما أن الاكتشاف الحديث لمخطوطتين لكتاب « إحصاء العلوم» بمدينة النجف بالعراق ، ومكتبة Kuprulu بمدينة القسطنطينية [بتركيا] ألغى العبارة التي أوردتُها عن النسخة «المثالية» [لمخطوط الكتاب المذكور] بمدينة مدريد (Melanges de la Oriental, Beyrouth, vii, 1924) . إن المقطع المقتبس من چيرارد الكريموني مأخوذ من نسخة مترجمة لـ Camerarius . وأنا أعتبرهما متطابقتين عمليا وفعليا ، ولكن يجب الإطلاع على أبحاث Eilhard Wiedemann في Beitraege zur Geschichte Naturwissenschaften, xi; Sitzungberichte der physikalish-medizinischen Sozietaet in Erlangen, xxxix .

هنري جورج فارمر – شهر نوفمبر ١٩٢٤

هوامش البحث

(١) أنظر المقالات المعنونة :

The Reception of Arabic Science in England (vol. xxx) ، Adelard of Bath (vol. xxvi)و ، The Abacus and King's Curia (vol. xxvii).

(٢) ما أعنيه بالعرب هم الشعوب التي تتكلم اللغة العربية .

(3) Leelere, Hist. de Med Arabe, ii, 344.

4. Maclean, Quarterly Magazine Inter. Mus. Soc., vi (1901- 1905).

5. Al - Mashriq, vols. ix, xvi.

(٦) للإطلاع على الأسماء الاوروبية لهذه الآلات انظر : Guillaume de لمؤلفه La Paris d'Alexandrie

Machaut، وأشعار Juan Ruiz ، كلاهما يعودان للقرن الرابع عشر .

(7) Coussemaker, Scriptores, i..

8. Wooldridge, Oxford Hist. of Mus., i, 45.

9. Naumann, Hist. Mus., i, 171.

10. Riemann, dict. Mus., 559.

11. Brit. Mus. OR. 2361; Berlin 5503 (Ahlwardt).

12. Kosegarten, Liber Cantilenarum.

(١٣) المكتب الهندي ، ١٨١١ ، ملف رقم ١٧٢ v . ويقرب من هذا الباب التركبات [التركيبات] وهو أن يحدث بنقرة واحدة تستمر على وترين النغمة المطلوبة والتي معها على نسبة الذي بالأربعة أو الذي بالخمسة وغير ذلك كأنهما يقعان في زمان واحد والتضعيفات وقد علمتها وهو من جملة التركيبات إلا أنها في الذي بالكل . [وردت هكذا باللغة العربية في هامش صفحتي ٦ و ٧ من متن هذه المقالة الأصلية] .

14. Gerbert, Scriptores, ii, 21.

15. Coussemaker, Scriptores, i, 114, 175, 212.

(١٦) يبدو أن إعادة النظر في قوانين المتوافقات ينبغي أن تكون قد حدثت خلال فترة الاتصال الأدبي

والعقلي . وحتى ذلك الوقت ألـ jongleursالآلي كان دائما يُعطى صدارة السلم الجديد .

(17) La Borde, Essai sur la musique, i, 182. Andres, Orig. d'ogni Lett. Ix, 122. Dalberg, Uber die music der Indier, 112. Ppcock, Flowers of the East, 41. Crichton, Hist. Arabe, 8. Kieswatter, Musikder Araber, 22. Salvador - Daniel, La musique Arabe, 8, Soriano - Fuertes, Hist. Mus. Espan, i, 80. أنظر أيضا معالجة حديثة لهذا الموضوع في Quart, Mag. Of the Inter. Mus. Society. (شهر يوليو - سبتمبر عام ١٩٠٠)

(18) Villanueva, Viaje literario a las Iglesias de Espana, xi .

(١٩) فُلان في اللغة العربية تعني شخص مجهول أو غير معروف الاسم ، ويبدو أن الناسخ اللاتيني أعتبر هذه الكلمة اسما لشخص معين .

(20) E. II. R., vol. xxvii.

(٢١) في كتب السير المبكرة مثل Adhemar of Monteil and William of Malmesbury ورد أن جيربيرت قد تلقّى علومه في مدينة قرطبه ، ولكن هذا قد يتعرض للاعتراض والنقد .

(٢٢) لم يدرس بالأندلس ، ولكن ربما في قرطاج بتونس أو بابل (أو بغداد أو ألقاهره) .

(23) E. H. R., vol. xxx. Tannery, Bib. Math., 3rd Sec., v, 416.

(٢٤) لا توجد شواهد واضحة تؤكد ان أديلارد قد درس وتعلم في طليطله .

(٢٥) ربما ألـ pertion multitude التي عاد بها Daniel Morlay إلى إنجلتره وكانت تتضمن مؤلفات عن الموسيقى .

(26) Steinschneider, Jew. Lit., 154.

27. Friedlander, Comm. Of Ibn Ezra on Isaiah, p. xxv.

28. Steinschneider, Ioc. Cit..

29. Ersch u, Gruber, Ency..

30. DE Rossi. MSS. Heb., Nos. 458, 776.

31. Steinschneider, Jew. Lit., 337 ; cf. de Rossi, .1170

32. Jew Ency., i, 108 أنظر ، Malter's Saadia Gaon, p. 369

(٣٣) أنظر Riano, Notes on Early Spanish Music p.18.

(٣٤) الكندي ، المتحف البريطاني OR..2361 ، مجلد ١٦٥ وما بعده . . .

(35) Oxford Hist. of Music, The Polyphonic Period (1904 - 1905).

36. Wolf, Geschichte der Mensural Notation, 1250-1460 (1904).

(٣٧) وحتى ظهور تلك الكتابات ، أوضح خوان ريبيرا عظم ما استعارته أوروبا من العرب خاصة في موضوع الإيقاع .

(٣٨) ابن فرناس (المتوفى عام ٨٨٨ ؟) الذي يعتبر «أول من علّم علوم الموسيقى في بلاد الأندلس» قد يكون رائدا في نظريات أوزان الخليل [ابن أحمد]. (Al - Maqqari, Muhammadan Dynasties, i, 148, 426).

(39) Brit. Mus., Or. 2361. Berlin, 5503

(40) Leyden, 1423. Madrid, 602. Milan, 298.

(41) Bombay, 1887 - 1889. Cairo, 1307 A. H..

(42) India Office, 1811. Bodleian, Pocock, 109, Marsh, 251.

(43) Al - Maqqari, bk. Iii.

(44) Soriano - Fuertes, Hist. Mus., Esp., i, 82.

(45) Dozy, Mussl., iii, 107.

(٤٦) أنظر Baer, Dom. Gundissalinus, De Div. Philos. And Steinschneider ، الفارابي صفحة ٨٣ ـ ٨٥ ، ٢٥٥ ـ ٢٥٦ ولنفس مؤلف Div europuischen Uebersetzungen aus dem arabischen bis mittedes 17 Jahrhunderis (Sitzungs - berichte Akad. Wiss, cxlix, ely).

(٤٧) على الأقل أنا لم أكن قادرا على إيجاد ما ورد في العمل المُشار إليه .

(٤٨) Coussemaker أصلا أعطى تاريخا مبكرا عن ذلك .

(49) Cf. Wooldridge, op. cit., i, 124. Grove. Dict. Mus., iii, 399 .

50. Pits, De Rebus Anglicis.

51. Jourdain, Recherhes . Artstote, 106-108. Leclero, Hist. Med. Arabe, ii, 437, 441.

52. Walter. Hist. of Mus. In England, 6.

(٥٣) يجب ان نسمح بقبول أثر المستعربين وأدائهم لدور هام . كانت أسبانية المسلمة مشهودا لها في

مجال الموسيقى في تلك الأيام ، (Coussemaker, (Scriptores, i, 345 ، كما أن اختراع الـ minim [أحد الأشكال الزمنية التي استعملت في المدونات الموسيقية في أوروبا العصور الوسطى] هي واحدة من الفضائل التي تُنسب لـ (Coussemaker, iii, 134) Navarre . من بين أقدم المخطوطات الموسيقية في أسبانيا تنتمي لطقوس المستعربين (Riano, 25) . أنظر أيضا : Wiener, Contributions towards a History of Arabian - Gothic culture, iii, 303 .

54. Coussemaker, i, 339.

(٥٥) Glos. Lat. Arab., sub voce. Dr. T. H. Weir أعلمني السيد Dr. T. H. Weit أنها ربما تكون «المبهم» almuahym .

56. .Coussemaker, i, 358

57. Davey, hist. of Mus., 20.

(٥٨) يبدو أن الاسم العربي يدل على أن الإنجليز كانوا روادا للعلوم الموسيقية الجديدة .

(59) Encycl. Brit., sub voce.

(٦٠) احترامه ومراعاته للعرب يُقاس من ملاحظته أن المسيحيين كانوا دون الوثنيين في أخلاقهم وكانوا تبعا لذلك خلفهم في الاختراعات والاكتشافات ، وكان من بين الوثنيين الذين مدحهم : Socrates, Plato, Aristotle, Tullius ، و ابن سينا والفارابي . (Comp. Stud) .

(٦١) Bacon. Opera Quaedam Hactenus Inedita, (1859) ، صفحة ٢٣١ ـ ٢٣٢ .

(62) Ibid., 266.

63. Ibid., 297.

(٦٤) هو نفس المقطع الذي استشهد به روجير بيكون .

(65) Coussemaker, I,193.

66. Coussemaker, ii, 419.

(٦٧) كانت إنجلتره مرشدة الطريق في ثقافة العالم الموسيقية حتى بداية القرن السادس عشر . ونحن ميالون للسؤال عن الشهرة والصيت الذي كانت تتمتع به مدرسة Dunstable هل كان يرجع للمزايا التي تحصلت عليها المدرسة الإنجليزية من علوم الموسيقى العربية الجديدة ؟

الفصل الأول
التأثير العربي

أولا: الاتصال السياسي
ثانيا: الاتصال الأدبي والعقلي

«إن المحاولات العديدة والمتكررة التي قامت في أوروبا لنسبة أو عزو التراث العلمي المصري القديم والبابلي والهندي والعربي للتأثير الإغريقي لن يزيد في عظمة اليونان ومجدهم»

Prof., L.C. Karpniski,

. "The American Mathematical Monthly" Xxvi, p. 3.

ما المضمون الذي يحمله تعبير الثقافة العربية في السُّؤال الذي نناقشه الآن؟ لقد أشرتُ في بحثي المذكور أن هذا التعبير يدلُّ على الشعوب التي تتحدث اللغة العربية[١] . وهذا التعبير كان لفترة طويلة مألوفا وشائع الاستعمال وتسبَّب في التشويش على العلماء وطلاب العلم ،[٢] وهو لا يزال مستعملا حتى الآن[٣] . مع ذلك ، كما كان الأستاذ D. B. Macdonald of Hartford Theological Seminary يُذكِّرني دائما أن القارئ العادي لكتابي هذا يجب أن يضع في ذهنه منذ البداية وأن يكون ذلك واضحا له ولنا جميعا ، أننا عندما نتكلم عن الثقافة العربية[٤] لا نقصد منبع وأصل العرب أنفسهم أو بلادهم العربية ، ولكن ببساطة نقول : إنّ هذه الثقافة قد ظهرت ونهضت تحت دولة العرب ، وإنّ اللغة التي انتشرت بها كانت اللغة العربية . وذلك لا يمنع أن يكون للسِّريان والبيزنطيين والفرس دور ما في حركة تلك الثقافة .

ويجب ألاّ ننسى ، في الوقت ذاته ، أهمية دور سادتهم العرب الذين كانوا فخورين جدا بأن لا يكونوا مجرد أرستقراطية عسكرية ، لأن أولئك القوم ، السِّريان والبيزنطيين والفرس ، الذين أمدُّوا تلك الثقافة لم يعرفوا ، في الحقيقة ، كنوز التراث العلمي الإغريقي حتى قام بإنقاذه وحفظه من الضياع الخلفاء العرب(٥) . وعندما رفع الفاتحون العرب أعلامهم وراياتهم فوق الأراضي الفارسية والبيزنطية ، بدأ اتصالهم بحضارات كان لها تأثير واسع على مظاهر ثقافتهم وحضارتهم فيما بعد . وقد يكون السِّر كامنا في أن المظاهر الواضحة لتلك الحضارات الشرقية كانت قابلة لتبنِّيها بشكل خاص لتطابقها مع متطلبات العرب ذوي النشأة السَّاميِّة .

والفُرس أنفسهم كانوا يُدينون في الكثير من مظاهر حضارتهم وثقافتهم للشعوب السامية القديمة الأشوريين والبابليين ، كما يُدين الإغريق لهم . ولا عجب أن يكون المترجمون العظام لعلوم وحكمة وفنون الإغريق للغة العربية أغلبهم من الصابئة والوثنيين من سكان بلاد ما بين النهرين ومن المسيحيين السِّريان . وعندما فرض العرب أستاذيتهم وانجازاتهم الرائعة في مجالات الفنون والعلوم والآداب بدرجة لم يصلها أحد من قبلهم شرقا أو غربا ، كانت تلك الإنجازات ذات أهمية بالغة للحضارة الاوروبية ، لأن أوروبا تدين في كل ذلك للعرب ، ليس فقط لأنهم يسَّروا لعصر النهضة روح ذلك التراث الفلسفي والعلمي الذي تبقَّى منذ عهد الإغريق القدماء ، بل لان روحهم التَّواقة للحقيقة والمُمْعنة في النظر والتقصِّي الإبداعي في هذا الاتجاه كانت بمثابة القوة الهائلة في النهوض العقلي الذي مهَّد للنهضة الاوروبية فيما بعد . وفي هذا الخصوص نُورد فيما يلي ما قاله مؤرخ الرياضيات الكبير Libri : «إذا طمسنا دور العرب وأبعدناه عن التاريخ ، فإن تطوُّر العلوم ونهضتها كان سيتأخر عدة قرون بلا شك»(٦) .

وكما أشرتُ في موضوع التأثير العربي في النظرية الموسيقية ، فان هذا التأثير يمكن إرجاع أسبابه إلى :

١- الاتصال السِّياسي المحض الذي بدأ في القرن الثامن .
٢- الاتصال العلمي الأدبي والفكري الذي بدأ في القرن العاشر . وقد جاء الاتصال السِّياسي بعد سيطرة الخلافة وحكامها على مساحات واسعة من العالم آنذاك ، بينما يرجع الاتصال الفكري والعلمي لتفوّق الحضارة والثقافة العربية والكثير من ذلك التفكير الناتج عن الأول (السياسي) ، جاء نتيجة للاتصال المباشر ، بينما كان التأثير الناتج عن الاخر (الاتصال العلمي) نقلاً مباشراً وفعلياً للعلوم والآداب العربية .

وقد بدأ الاتصال السياسي مُبكرا ويمكن اعتبار فائدته القصوى في انتشاره السريع في الدويلات والأقطار التي سقطت سريعا في قبضة سيف الإسلام أمام أعيننا . [هذه هي النظرة العامة التي يرى بها المستشرقون بشكل عام انتشار الإسلام السَّريع في رقعة واسعة شرقا وغربا ووصوله إلى مشارف دولهم وأقطارهم . المترجم] .»

أولا : الاتصال السِّياسي

في الوقت الذي أصبح فيه أبو بكر الخليفة الأول (٦٣٢) كانت سيطرة الخلافة لا تتعدَّى شبه الجزيرة العربية ، إلا أنه في خلال عام واحد بدأت الفتوحات العربية تمتد شمالا وشرقا وتصل إلى العراق (٦٣٣) ، وبعدها وصلت إلى جميع بلاد ما بين النهرين (٦٣٧) ، سوريا (٦٣٨) ، فارس (٦٤٢) ، أفغانستان (٦٦١) ، أذربيجان (٦٤٢) ، أجزاء من أرمينيا (٦٤٧) ، بخارى (٦٧٤) ، السِّند ٧٠٨ ، وفرغانه Farghana (٧١٢) . وامتدت الفتوحات غربا وشملت مصر وطرابلس عام (٦٤٢) ، وتونس (٦٧٠) ، والمغرب (٧٠٨) .

ولعل ما له أهمية بالغة في تقصِّينا هذا وصول الفتوحات إلى آسيا الصغرى وإيطاليا وأسبانيا . وكانت أولى محاولات فتح أسيا الصغرى عام ٦٤٧ ، وبعدها هبَّت الجيوش العربية على تلك الأرض حتى مشارف مدينة القسطنطينيه التي حُوصرت مع الجزيرة التي كانت تواجهها لمدة سبع سنوات . وفي أواخر عهد

الخلافة الأموية وبداية الخلافة العباسية امتدَّ الحكم العربي إلى حدود مدينة طوروس شاملة طرسوس وأدنه وتانيا ومليتين . وقد استولى الطولونيون على جميع تلك الأراضي بين عامي (٨٦٨) و(٩٠٥) .

ولكن بعد ذلك وعندما وصل سلاجقة الرُّوم إلى السلطة من عام ١٠٧٧ إلى ١٣٠٠ ، والدنشمنديدس Danishmandids من عام ١٠٠٧ إلى ١١٦٥ كان أكثر من ثلاثة أرباع آسيا الصغرى في يد المسلمين حتى إيدين في الغرب وحتى حدود سولطانوني في الشمال . وبالنسبة لإيطاليا وما يجاورها من أراضٍ فإن اتصالها بالمسلمين قد يكون بدأ في حوالي القرن الثامن بعد احتلال سردينيا الجزيرة التي بقيت في يد المسلمين لمدة ثلاثة قرون كاملة من عام ٧٢٠ إلى ١٠٥٠ .

وكذلك جزيرة مالطا أصبحت من أملاك المسلمين خلال المدة من عام ٨١٠ إلى ١٠٩٠ ، كما قامت بعض المحاولات للسَّيطرة على جزيرة كورسيكا منذ عام ٨١٠ وما بعده . ولعل أكبر انتصار أحرزه المسلمون في تلك الأنحاء كانت جزيرة صقليه التي حكمها العرب من عام ٨٢٧ إلى ١٠٧١ . وامتد الحكم العربي في الأراضي الإيطالية إلى كالابريا من عام ٨٣٧ إلى ٨٨٠ ، تارانتو من عام ٨٤٠ إلى ٨٨٠ ، باري من عام ٨٤١ إلى ٨٧١ ، تاراجيتو من عام ٨٧٨ إلى ٩١٥ ، إلى جانب جزر بونتاين ، إشكيا ، رأس ميسون ، وساحل ليچوريان ولومباردي .

أما بالنسبة لأسبانيا فان الفتوحات الإسلامية كانت أسرع وأعم ، ففي عام ٧١١ اجتاز طارق ابن زياد المضيق ودخل الأراضي الأسبانية وبحلول عام ٧١٣ كانت جميع أنحاء شبه الجزيرة وصولا إلى إقليمي البيرينيز وكانتابريان في يد المسلمين الذين استمر حكمهم لهذه البلاد حتى عام ١٤٩٢ . وثمَّ اجتياز حدود البيرينيز حتى نوربون التي ضُمَّت بين أعوام(٧٢٠ - ٧٥٩) ، وتمَّ كذلك احتلال جزيرة البالياريك بالكامل من عام ٧٩٨ إلى ١٢٣٢ . وفي عام ٧٥١ استطاع المسيحيون وقف التقدم الإسلامي في أسبانيا وإرجاعه إلى خط يمتد من كويمبرا وسيرَّادا چوادرارما إلى بامبيلونا ، بينما في الشرق كان التَّقدم المسيحي بدأ عام

٨٠١ إلى ما وراء بامبيلونا وبرشلونه .

وبقيت هذه الجبهة لمدة قرنين ونصف من الزمان حتى سقطت سلامانكا عام ١٠٥٥ ، مدريد ١٠٨٣ ، توليدو ١٠٨٦ ، تاراجونا ١٠٨٩ ، وهويسكا ١٠٩٦ أمام الاكتساح المسيحي . وبمنتصف القرن الثاني عشر سقطت تاجوس في الغرب ، وبحلول عام ١٢٦٠ كان كل ما بقى في أيدي المسلمين هي مقاطعة غرناطه . وفي عام ١٤٨٤ بدأ الصِّراع النهائي الذي انتهى بسقوط مدينة غرناطه في يد فرديناند وإيزابيل عام ١٤٩٢ .

والخلافة كقوة سياسية إسلامية حاكمة لم يكن لها سيطرة كاملة على جميع تلك الأنحاء لأكثر من قرن واحد فقط ، حيث بدأت الانقسامات وظهور التطاحن على السلطة في الإمارات والأقاليم الصغيرة المتشاحنة وأخذ ينتشر على امتداد الدولة الإسلامية ، كانتشار النار في الهشيم ، في أسبانيا وشمال أفريقيا وسوريا وفارس ، التي ، بالرغم من استقلالها الداخلي ، اعترفت بالسلطة الروحية للخليفة وحافظت عليها ماعدا الأمويين بأسبانيا ، والفاطميين في مصر الذين كانوا منشقين عن الخلافة .

وهذا التفتُّت والانفصال في ولايات الخلافة بالرغم من ضرره البالغ على وحدة الدولة سياسيا ، إلا أنه كان ذا فائدة كبيرة في ازدهار وتقدم الحياة التجارية والثقافية في تلك الولايات . وقد حلَّت بغداد ، عاصمة الخلافة في العصر العباسي ، محل بيزنطه وأصبحت مركزا للثقافة والعلوم والفنون بدلا منها ، وأصبحت مركزا تجاريا هاما للعالم الشرقي كله ، بالرغم من منافسة عواصم الإمارات المستحدثة في الأقاليم لهذه المدينة في الرِّيادة الثقافية والتجارية .

وهكذا نجد أنه بالرغم من الاختلاف والتباين السياسي والطائفي الواضح الذي نشأ بين العاصمة والأقاليم إلاَّ أن مظاهر ثقافة عامة واحدة انتشرت وعمَّت جميع أنحاء الدولة من سمرقند شرقا وحتى ما وراء أوكسوس Oxus وإلى قرطبه غربا في الوقت الذي كان فيه الأوربيون مجرد برابرة متوحشين . إن

توفُّر الأدلة العلمية والتاريخية المُدوَّنة على عظمة وروعة وازدهار الحضارة العربية الإسلامية في عصرها الذهبي شيء لا يمكن إنكاره وكان مُتاحا لعيون جميع من جاورهم من الأمم الأخرى .

إن عظمة وبهاء صروحها ومبانيها المعمارية الفخمة وقصور وبلاط خلفائها وأمرائها ، واقتدار وبأس محاربيها الشجعان ، ورخاء ورفاهية شعوبها ومواطنيها أصبحت مثلا يُحتذي به وحديثاً على كل الأفواه في جميع الأنحاء . وانتشرت ، في ذات الوقت ، المدارس والمعاهد والكليات الجامعية بمكتباتها الزاخرة في جميع المدن العربية الكبرى . ومن بيت الحكمة والنظامية والبيمارستان في بغداد إلى مدارس دمشق والقاهره وقرطبه وباليرمو ، التي كانت جميعها من أشهر مجالس العلم والمعرفة في ذلك الوقت . وكان ذلك بالتشجيع والدعم الكامل غير المحدود الذي قدَّمه الخلفاء والأمراء والسَّلاطين بسخاء وأريحية واسعة لأرباب العلم والحكمة الرُّواد الذين تفرَّغوا لتلك المهام العظيمة أو تلقوها وهم عابرون .

ولقد وصلت الفنون والعلوم والآداب إلى درجات من الروعة والسّمو لم تصلها منذ أيام عظماء الإغريق . فالعلوم تمّت دراستها وبحثها وتطويرها ، وظهر الكثير من الاختراعات والاكتشافات على يد علماء المسلمين في الفلك والهندسة والطب والكيمياء والميكانيكا وعلوم النبات بشكل مُعترف به ومقبول من جميع مُعاصريهم(٧) . وكان كل ذلك قدرا لا مفرَّ منه لأوروبا أن يكون دافعا لها لتنهض من سُباتها العميق الذي كانت تغطُّ فيه إبَّان ظلام العصور الوسطى .

وقد أوضح الأستاذ Leo Wiener من جامعة هارفارد أن القوط كانوا أول من حمل عناصر الحضارة العربية إلى غرب أوروبا . وقد وجدوا أن هذه العناصر الحضارية العربية قد عمَّت أسبانيا عن طريق الفاتحين العرب الأوائل ، وعملوا على توفيرها لأقاربهم الألمان الذين قدَّموا لهم الحماية والرعاية ليس تقديرا لقربهم من الالمان بل لأنهم [القوط] كانوا «أحضروا معهم علوم الفاتحين وفنونهم

الجـديدة»[٨] . وعليـه ، يمكن تقـدير مـا قـاله Alcuin عن القـوط بأنهم أمـة الله المختارة ، وأن شارلمان كان يجب عليه تشجيعهم كمستعمرين .

وقـد وجـدنا أن أولئك القـوط تأثر بهم إقليم St. Gall حـوالي عـام ٧٦٠ ، والدليل على ذلك وجود بعض المصطلحات والكلمات العربية في لغة الإقليم المحليـة[٩] . ويمكـن تتـبع ذلك التـأثيـر أو الأثر في المفـردات التي تطورت من الكلمات «العربية – القوطيه» وفي الأبجديات الأنـچلوسكسونيه نجد الكثير من الكلمات «العربية ـ القوطيه» أيضا[١٠] ، لأنه من المعروف أن القواميس الأنـچلو سكسونية جاءت من إقليم St. Gall[١١] .

وبالإضـافـة إلى ذلك يرى واينيـر أنه من المشكوك فـيه إدِّعاء مـا إذا كـانت المعارف الأيرلندية على صلة بالعلم الإغريقي أو أنها مستقلة عنه أو أنها سابقة للنهضـة «العـرب ـ قـوطيـه» [١٢] . فـمـدينة ڤيـرونه وغيـرها من مـدن الشـمـال الإيطالي كـان يوجـد بهـا مـسـتـعـمـرات قـوطيـه في القرنين الثـامن والتـاسع ، وأن الجزء الأكبر من التراث القوطي قد حُفظ في إيطاليا وأن الأناجيل الأسبانية قد وجدت بكثرة هناك منذ القرن العاشر[١٣] .

كان أباطرة وأمراء أوروبا يعتبرون الحكام المسلمين حلفاء لهم ، ولم يكن من الغريب انتشار السَّفارات والبعثات والمراسلات فيما بينهم . حيث كـان Pepin وشارلمان وغيرهم من الأباطرة البيزنطيين يبعثون برسلهم ومبعوثيهم إلى عواصم الحكام المسلمين ، وبالمقابل يتلقون منهم السُّفراء والمفوضين المعتمدين . وكانت تلك البعثات والسَّفارات وسيلة هامة لنقل وتقديم الأفكار الشرقية لأوروبا ، وهو شيء يجب أن يُعترف به ويُقدَّر[١٤] . كما نجد أن نفس العلاقات الدبلوماسية قد قامت بين نورمان صقليه و مصر الإسلامية ، وبين بيزنطه وأسبانيا المسلمة .

لقد حاربت الجيوش الإسـلامـيـة فوق الأرض الإيطالية مع أمراء اللومـبـارد ومع بيزنطيين وحتى مع البابا ذاته . وقد اجتـاحت تلك المناطق جنبا إلى جنب مع صغار الأمـراء المسيحيين حتى وصلت شمـال البيرينيز . وكـان في جيوش Norman وRoger I وFrederick II فصائل كاملة من المسلمين . إن التأثير الثقافي

الذي يُعزى لوجود الحضارة الإسلامية في أوروبا أو في المناطق المجاورة والمتاخمة لها لا يُقدَّر بثمن ، خاصة وأن «النعم والمنح الثقافية التي نالها وحظي بها الغرب الأوربي من عناصر الحضارة الإسلامية المجاورة لها من الأهمية ما للمؤثرات المشرقية من تأثير أثناء الحروب الصليبية»[١٥] .

وهكذا أصبحت أسبانيا وإيطاليا وبيزنطا من أعظم الطرق والدروب التي تسللت من خلالها تلك الثقافة ، بالرغم من ذلك فإننا لا يجب أن نتغاضى عن حقيقة أن تلك الأراضي أصبحت مركزا للقوط الفيزيه Visi-gothic والحضارة الرومية والإغريقية ، لأن ذلك سيُساعدنا كثيرا على تقدير وفهم كيف اصبح التأثير العربي أكثر فعالية وأهمية . وللحروب الصليبية أيضا دور مهم في التأثير على غرب أوروبا خاصة فيما يخص الفنون العسكرية والقتالية التي استفادت كثيرا من الاتصال المباشر . ونحن ميَّالون للاعتقاد أو لا نستبعد أن الكثير قد أُنجز في الاتصال السِّلمي[١٦] من خلال (وعن طريق) التجارة وتبادل السلع .

إن السلع والبضائع الإسلامية الثمينة قد عمَّت وانتشرت في أنحاء وعموم البحر الأبيض المتوسط قبل أن تعرف البندقيه وجنوه وبيزا طريقها إلى مياهه [البحر الأبيض] وتنتشر سفنهم فيه[١٧] . مثلها في ذلك مثل طرق القوافل التي كانت بيد العرب منذ عهود تاريخية بعيدة . ونحن نعلم من سجلات البابوية في القرنين الثامن والتاسع أن أسبانيا العربية قد زوَّدت رومه بأرقى الملابس الكهنوتية الرسمية ذات الأقمشة الراقية المزركشة ذات الأغراض الاكليركيه[١٨] .

وقد كان لڤينيسيه علاقات تجارية مبكرة مع سوريه والقاهره .[١٩] كما أن العلاقات التجارية بين مدينة باري وعرب المشرق ترجع في تاريخها لأيام احتلال المسلمين لهذه المدينة[٢٠] . وقد كان لمدينة أمالـڤي علاقات تجارية واسعة مع المسلمين في نفس الفترة الزمنية تقريبا[٢١] ، وكانت تلك المدينة مركزا لتجارة الشرق[٢٢] حتى أعاد استقلالها النورمان في أوائل القرن الحادي عشر . ويُفترض أن فرنسا كانت لها علاقات تجارية مع مصر في القرن التاسع[٢٣] .

وبالتأكيد أن روسيه وأقاليم البلطيق كانت على اتصال وثيق مع الشرق العربي قبل أوائل القرن الحادي عشر[٢٤] . واليونان ، بغض النظر عن عدائها السياسي المُعلن للعرب ، كانت في علاقاتها التجارية الكبيرة مع مصر وسوريه لا تقلُّ عن أي قطر أوربي آخر . وحتى بداية القرن العاشر كانت طرق التجارة بين بيزنطه والشرق العربي قد تطورت كثيرا[٢٥] .

ولا شكَّ فإن من أهم نتائج الاتصال التجاري المتواصل ، المذكور أعلاه ، دخول العديد من الكلمات والمصطلحات العربية الإسلامية إلى القواميس الاوروبية بشكل شديد الوضوح . وعن طريق العرب دخل الكثير من كلماتنا التي نستعملها يوميا مثل :

Sugar سكر ، camlet خملة : نسيج آسيوي من وبر الجمل ، taffeta تفته : نوع من القماش ، tabby : نسيج حريري متموج ، damask دمقس : نسيج حريري ، muslin : قماش قطني شفَّاف شديد الرِّقَّة يسمح بمرور الهواء ، cotton قطن ، musk مسك : عطر نفَّاذ ، lozenge : نوع من الحلوى ، sherbet شربات ، lemon ليمون ، orange برتقال ، borax بورق : مركب أبيض متبلِّر ، saffron زعفران ، camphor كافور ، sandalwood خشب الصندل ، [الترجمة : مقتبسة من قاموس المورد الحديث – المترجم] .

ولسنا ملزمين بالقول أن كل ذلك التأثير اقتصر على أو انحصر في المصطلحات الدَّالة على التبادل التجاري فقط ، بل تعدَّاه إلى الفنون والحرف الإسلامية الأخرى إلى جانب أنماط وأساليب الحياة والعادات التي تمَّت استعارتها بحرّية كاملة . كما أحضر البحَّار المسلم معه إلى أوروبا : البوصلة وقاعدتها المتحركة (gimbal) عربية اللفظ [٢٧] ، بالإضافة إلى الأدوات الفلكية البصرية والمزولة المستعملة لتحديد مركز السفينة بالنسبة لخطوط الطول والعرض ، وأميرال البحر وأسطوله ، ألفاظ جميعها تدل على أصولها وجذورها العربية[٢٨] .

والتاجر الأرضي وقوافله ومرشديه وقوَّاده[٢٩] ، وزيادة على كل ذلك

التعريفة الجمركية tariff التي أُضيفت للقائمة الطويلة من الكلمات والمصطلحات . كما وجد المحارب الأوربي في الأساليب الحربية الإسلامية وفنونها في ترتيب الجنود وخوض المعارك خير ما يمكن تبنِّيه والاستفادة منه ، إلى جانب أنواع أسلحته وسهامه ورماحه المغربية الصّنع ، ومخازن الأسلحة ومستودعات الذخيرة(٣٠) وتجهيز الجنود بالملابس والسلاح ، جميعها قد أُشتقَّت من اللغة العربية . والبُناة بمظلاتهم ومخادعهم ، ودبغ الجلود وأعمال الإسكافية ، والخزَّاف بجراره ، وفنَّان وصانع الزخارف والنقوش العربية الأرابيسك ، كل ذلك تمَّ تقليده وتبنِّيه في أوروبا من الفنانين والعمال والصُّناع المسلمين .

وإذا نظرنا في الألعاب الرياضية والملاهي فإننا حتما سنتعرَّف على أصولها وجذورها العربية . ففي الشطرنج مثلا نجد كلمة الرخ rook ، وفي لعب الورق نجد الرِّهان nap ، جاءا من الاتصال بالعرب . كما أن لعبة البكرا baccara ذات أصل عربي . والرقصات ، خاصة في جنوب أوروبا ، تحمل مؤثرات قادمة من أسبانيا العربية ، وكذلك الزربنده zarabanda ورقصة المغاربة الموريسكس Morris dance .

والصقر الصغير المُنادي وهي لعبة معروفة لدى الأسبان والعرب تقلصت وأصبحت فنا ، وتربية الصقور انتشرت بشكل واسع في أوروبا المسيحية . وهناك الكثير من ملابس النبلاء وأدواتهم أصبح مقبولا أن تُعزى مصادرها للمسلمين كما علمنا من الزلقرده zalagarda ، وهناك الضابط الغريب الذي يُسمّى تابردر tabarder الذي أخذ اسم مكانته أو وظيفته من العرب(٣١) .

وفيما مضى استعرضنا بشكل شامل الكثير من المؤثِّرات الثقافية للحضارة العربية التي انتقلت إلى أوروبا عن طريق الاتصال السِّياسي ، ويمكننا الآن أن نسعى لمعرفة الدور الذي قامت به الموسيقى في هذا المجال . ولعل أولئك الذين كانوا على دراية وإطلاع واسع على تراث العرب ومؤلفاتهم الأدبية يعلمون علم اليقين دور الموسيقى في حياة العرب اليومية . فقد كان بلاط الخلفاء والسلاطين والأمراء يزخر بالعديد من المهرة والحاذقين في الفنون الجميلة والموسيقى ، إلى جانب كبار القوم الذين كانوا ، لوضعهم الاجتماعي الراقي ، يتفاخرون ويتباهون

بامتلاك أجود القيان أو النساء البارعات في الغناء والموسيقى ، اللاتي كانت لهن مكانتهن الاجتماعية في ذلك العصر الذهبي للحضارة الإسلامية كما كانت تحظى به آلة البيانو في الحقبة الفيكتورية Victorian - era .

وإلى جانب الاحتفالات الإسلامية الرسمية التي كانت تُقام بين الحين والآخر في أنحاء الدولة ، كان للعامة احتفالاتهم الأسرية الخاصة كمناسبات مولد الأطفال وختان الذكور منهم والزواج ، حيث كانت الموسيقى تمثل أهم الحاجات والمتطلبات في تلك المناسبات . وكانت الأغاني تُسمع في كل مكان من الفنانين المحترفين أو من العمال والأجراء ، بينما كان الرقص ، كما هو الحال مع جميع السّاميين ، يُعدُّ من أشد الضروريات . وبالنسبة للآلات الموسيقية التي كانت مستعملة في أوروبا تُعدُّ على الأصابع نجدها عند العرب من كثرتها تُعدّ بالعشرات .

لا شك أنه يمكننا الآن أن نتعرَّف على مدى أهمية الموسيقى بشتى فروعها عند العرب بالإطلاع على صفحات «كتاب الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني (المتوفى عام ٩٦٧) ، وعلى صفحات كتاب «العقد الفريد» الذي كتبه العربي الأندلسي ابن عبد ربه (المتوفى عام ٩٤٠) . ويتكوّن الكتاب الأول «كتاب الأغاني» من واحد وعشرين مجلدا احتوت على مجموعة مختارة من أشعار العرب المُغنّاة منذ ما قبل الدعوة الإسلامية وحتى القرن التاسع ، مُضافا إليها السِّير الذاتية للشعراء مؤلفي تلك الأشعار ، وللمغنيين والمطربين ، ولعازفي الآلات الموسيقية والأدباء الموسيقيين . ولعله خلال الألف عام التي انصرمت ومضت ، ومنذ اللحظة التي قُدِّم فيها ذلك الإرث المهم ، لم يوجد شيء على شاكلته له تلك الجدارة والاستحقاق قد أنجزه أو أكمله أحد في أنحاء أوروبا الغربية .

وإذا نظرنا في كتاب «الفهرس» ، لمحمد ابن إسحاق النديم (عام ٩٨٨) ، أو في أعمال ابن القفطي ، و ابن أبي عيينه أو «أبو الفداء» سنرى قائمة طويلة من أسماء المنظرين الموسيقيين الإغريق الذين كانت كتاباتهم معروفة للعرب ، إلى

جانب عدد هائل من أسماء المنظِّرين الموسيقيين العرب والأدباء الموسيقيين . وخلال الاتصال السِّياسي اقتصر التأثير الموسيقي العربي على الشعوب الاوروبية أساسا على ما يمكن تلقِّيه يدويا كاستعمال الآلات الموسيقية وما يمكن تعلمه عن طريق الحفظ بالنقل والتلقين الشفهي ، خاصة وأنه في ذلك الوقت ، ليست الألحان المُغناة فقط ، بل أيضا الأشعار والقصص والحكايات قد انتقلت بنفس الطريقة . وكانت أسبانيا المسيحية أول من تلقَّى ذلك الإرث الجديد عن طريق الاتصال المباشر .

وبإلقاء نظرة على الآلات الموسيقية التي كانت مستعملة في أسبانيا العصور الوسطى كما وردت في مخطوطات القرن العاشر والقرن الحادي عشر(٣٢) ، وفي مخطوط كتاب أغاني السيدة العذراء Cantigas de Santa Maria في القرن الثالث عشر ، لوجدنا أنها تُظهر بكل وضوح دَيْنٌ في ذمتنا للعرب(٣٣) ، بينما نجد أن أسماء تلك الآلات التي ظهرت في نصوص Juan Ruiz في القرن الرابع عشر تؤيِّد بالكامل هذا الدَّين الذي في أعناقنا للعرب نذكر منها :

rabe رباب ، loud عود ، tamborete : آلة رقية صغيرة تتكون من قطعتين ، guittara morisco قيثارة مغربية ، atambor الطمبور : آلة وترية من فصيلة العود ذات رقبة طويلة ، تشبه البزق ، cano غناء ، anafil النفير ، atambal آلة رقية شرقية صغيرة تستعمل في الموسيقا الهندية ، panderete بندير ، gayta غيطه : آلة نفخ خشبية شعبية ذات ريشة مزدوجة : تطورت منها آلة الأبوا ، exbeba زولامي شبَّابه : آلة هوائية خشبية شعبية ، albogan البوق ، xlami؟ ، chirimia : آلة هوائية خشبية قديمة مزدوجة الريشة ، dulcayna : آلة هوائية خشبية مزدوجة الريشة تُعدُّ الجد الأكبر لآلة الباصون ، exquir : الشقير آلة وترية تشبه القانون ، zamboras؟ ، alarido؟ ، algazara؟ . [المصدر : مواقع بالشبكة العنكبوتية] . وفي كلمة zambras حافظ الأسبان على الاسم العربي لمهرجان موسيقي تعوَّدوا على إحيائه ، كما فعلوا مع تعبيرات لغوية مثل : algazara

وalarido[٣٤] . وقد قال Casiri [القشيري] أشهر كاتب سيرة عربي ، أن الألحان العربية كانت واسعة الانتشار والاستعمال بين القطلانيين ليس فقط بين المغنِّيين المحترفين بل بين عامة البحَّارة في موانيهم أيضا[٣٥] .

وقد أورد شاعر القرن الرابع عشر جوان رويتس ، المذكور سابقا ، لحنا عربيا عنوانه Cabel el orabin أو Cabel el Garabi[٣٦] ، ويبدو أن هذا اللحن قد أورد ما يماثله Salinas المتوفى عام ١٥٩٠ بعد أن قال أنه من المؤكد أن هذا اللحن قد جاءنا من العرب وذلك لوجود كلمات ذات أصل عربي هي : calvi vi calvi calvi orabi[٣٧] . [وقد يكون هذا الأصل العربي : قلبي بقلبي يا ربِّي - المترجم] . وقد أورد ذلك العالم الموسيقي الرياضي اللامع مجموعة من النماذج الموسيقية الغنائية التي كانت معروفة في زمنه وتحمل جذورا عربية[٣٨] . كما أن هناك لحناً عربياً آخراً أورده جوان رويتس عنوانه Caguil Hallaco .

ويستعمل الأسبان كلمة anaxir التي قد ترجع في أصلها إلى كلمة غناء العربية ، كما يستعمل القطالنيون كلمة anaxir التي يقابلها بالعربية الأناشيد أو النص الشعري للأغاني . وقد قبل باقتناع كل من Eximeno[٣٩] وAndres[٤٠] ، وهما من قدامى الذين يُعوَّل على رأيهم ، بدور الأثر العربي في الموسيقى الأسبانية . والغريب في أيامنا هذه أن حكماء وعلماء مثل Pedrell ينكرون ويجحدون هذا التأثير العربي[٤١] . وقد كتب مؤلف حديث أن التأثير العربي ليس من النوع البنَّاء بل هو أشبه بزخرفة سطحية كالذي نراه في أسلوب فن العمارة . . .[٤٢] .

عندما نتصفَّح ونُطالع بإمعان العمل العظيم الخالد للعلامة النحرير Julian Ribera الذي عنوانه « La Musica de las Cantigas» نخرج بفحوى محتومة عن أهمية دور التأثير العربي أكثر مما ورد في غيره من المصادر السابقة ، أو أكثر مما تخيَّل غيره من المؤلفين . وفي البرتغال كان التأثير العربي شديد الوضوح خاصة في مجالات الملاهي المُسلِّية والألعاب الرياضية الجماهيرية[٤٣] . وكما هو الحال في أسبانيا كانت لهم مهرجاناتهم واحتفالاتهم التي تُسمع فيها أغاني الحُداء

hudas[٤٤] وأغـاني aravias ورقـصـات الموريسكس mouriscas وهذه كلهـا ذات أصول عربية في تسمياتها . والآلات الموسيقية في البرتغال لا تختلف عن تلك التي في أسبانيا من حيث أسماؤها التي ترجع في أغلبها للغة العربية ، ومن حيث أشكالها ومكوناتها التي ترجع لنفس المصدر .

وبالنسبة لفرنسا ، فمن المؤكد أن اتصالها بالثقافة العربية قد بدأ في زمن مبكر ، ونجد في الفنون الصناعية الخاصة بالقرنين التاسع والعاشر انتشار المؤثرات الشرقية التي لا يمكن إغفالها .[٤٥] وقد قام كل من Pepin ، وشارلمان بتشجيع قيام صفقات وعلاقات تجارية متينة مع العرب في أسبانيا وفي المشرق العربي ، ولا يُستبعد أيضا أنه عن طريق شارلمان قد تمّ تقديم الآلات الموسيقية العربية الجديدة إلى بقيـة أنحاء أوروبا[٤٦] . وبالإطلاع على أشكال تلك الآلات في ذلك الوقت نجد أنها في كثير من الحالات قد اشتقت من أنماط الآلات الشرقية .

وأشارت الآنسة [شليسنجر] إلى أن أشكال الآلات التي رُسمت في Evangelarium الخاصة بـ St. Medard في القرن الثامن ، خاصة آلة البسالتري في Lothair Aureum, Labeo Notker في القرنين التاسع والعاشر «جميعها آلات شرقية انتقلت من مصر أو من الحضارات الأسيوية الأقدم وبُذرت في أوروبا عن طريق العرب» . وإلى جانب الآلات ، تمّت استعارة ظاهرة الشاعر الجوّال الذي عن طريقه عُرفت تلك الآلات الشرقية واستُعملت بشكل واسع وأساسي إلى جانب قيامه بنقل أنماط موسيقاها الجديدة في ذات الوقت . وقد يكون أيضا هو مُبدع ومنشئ طبقة المُنشد والمُغني الجوال التي انتشرت في جميع أنحاء أوروبا[٤٧] . ومما لا شكّ فيه أن السّجع والقافية الجرمانية والرومانسية سامية الأصل ، كما أوضح Meyer[٤٨] : «ونقل Alvarus في منتصف القرن التاسع أن الأسبان قلدوا نظم الشعر العربي»[٤٩] . وإلى جانب الشعر نجد أن النثر الأوروبي قد تأثر أيضا .

وفي بداية القرن الثاني عشر عندما أصبح كونت برشلونه حاكما لإقليم

بروڤانس قام التروبادور والجونكلير بإعادة تشخيص الأمير العربي ومغنِّيه في قصره . وقد قال الدكتور المؤرخ J.M. Clark (عام ١٩٢٦) أحدث من كتب في تاريخ إقليم St. Gall ، بعد قراءته للدليل الذي ورد في مقدمتي : «أنه الآن بدون شك قد تمَّ إثبات مساهمة العرب في النظرية والتطبيق العملي لموسيقى العصور الوسطى بدرجة شديدة الوضوح ، وأنا أعتقد وجود إمكانية عالية جدا أن ذلك قد تمَّ في إقليم St. Gall[٥٠] .

وفرنسا أيضا حملت آلاتها الموسيقية أسماءها العربية والشرقية لمدة قرون . وقد أورد Guillaume de Machaut (عام ١٣٦٤) الآلات الموسيقية التالية بأسمائها العربية :

micanon؟ ، rubebe ربابه ، morache؟ ، guiterne كيثرون : من فصيلة العود صدره على هيئة نصف كمثري ، naquaire نقير ، cor sarrasinois؟ ، doussainne؟ ، tabour : طبل تقليدي صغير يشبه التمبورين يُعزف بعصا واحدة ، muse d'Aussay : آلة هوائية قديمة من فصيلة آلات القرب ، Luth عود ، gighe : آلة وترية قوسيه من فصيلة الفيول ، timbale : آلة رقية مزدوجة تتكون من قطعتين تشبه النقره أو البونقس ، quesse كوس : نوع من الطبول ، eschaquier الشقير : ألة ذات مفاتيح من فصيلة الكلافيكورد ، tambour de Basque طمبور باسكي ، نسبة لإقليم الباسك ، Liuto العود ، mezzo canone ؟ ، Rebecca ربابه ، Tambura طمبوره : آلة وترية تشبه الصنج أو السمسية ، nacchera؟ ، theorba تيوربو : من فصيلة العود ولكنها أكبر منه حجما ، joch؟ .

وقد يكون التمبورين قد استُعمل في أوروبا عن طريق سُكَّان الباسك والنابوليتان . وهو لا يزال يسمى tambour de Basque (الملحق الرابع) .

وإيطاليا ، كغيرها من الأقطار الأوروبية المجاورة للثقافة العربية ، تقدّمت إلى الأمام بفضل ضغوطات التواصل[٥١] . وقد حمل التراث الأدبي الإيطالي المبكر أدلّة وافرة للمؤثرات المشرقية . فالشعر من المؤكد أنه تأثّر بالأنماط الصِّقلية وبعدها

تأثر بالمؤثرات البروڤانسيه . والمقدرة والحرفية الفنية التي كانت للفنانين العرب في صقليه من المؤكد أنها أثّرت أو كان لها صدىً واسعا في جنوب إيطاليا . وعندما أصبح النورمان أساتذة هذا الفن في القرن الحادي عشر أستمر انتشار المؤثرات المشرقية بالقوة التي كانت عليها من قبل(٥٢) . وهكذا نجد أن الآلات الموسيقية التالية : Liuto ، rebecca, tambura, nacchera, theorba, joch, وmezzo canone تحمل في أسمائها قصة أماكن ميلادها . ونجد نفس الأثر في آلات أوردها كل من : Fra Angelico, Bellini وMantegna(٥٣) .

وبالرغم من أنه كان يُعزى لنورمان الجنوب كل نشاط داعم للحروب الصليبية ، فإننا لا نجد قطرا واحدا في أوروبا كلها كان أكثر تأثرا بتلك الحركة من إيطاليا ذاتها . فموانئ كبيرة مثل : بيزا والبندقيه وجنوه نجدها قد لعبت دورا مهما وواضحا للعيان خلال الحروب الصليبية لشحن السفن وتفريغها ، ونجد أن دورها قد تجاوز تلك المهمة التي كانت تؤدِّيها للمحاربين في سبيل الصليب إلى نقل الأفكار الشرقية أثناء عودتهم إلى البلاد الاوروبية . و في الحقيقة أن الحروب الصليبية (١٠٩٦ -١٢٩١) كان لها تأثير عميق على أوروبا الغربية لا يقل عن الأهمية المؤكدة التي كانت للحضور الفعلي للمسلمين في المنطقة .

وأكثر من ذلك ، الحقيقة التي مفادها أنه خلال مئتي عام كان الآلاف من الحجاج الصليبيين المسافرين إلى المشرق يعودون إلى بلدانهم حاملين معهم ما قد رأوه من غرائب عالم الشرق مما كان له تأثير بكل تأكيد على تطور وتقدم الثقافة الاوروبية . ولغاية الآن ، وبالنظر لما يخصُّ موضوع بحثنا الرّاهن [الموسيقى] ، يمكننا تتبع المؤثرات التي جلبها معهم الصليبيون العائدون من المشرق كشيء منفصل عن بقية الوسائط المحتملة الأخرى ، كالألفاظ والعادات الشرقية التي ترجع إلى أصول فارسية وتركية وسوريه . وكما أسلفنا سابقا ، فقد استفادت فنون الحرب كثيرا عن طريق هذا الاتصال المباشر .

وحتى ذلك الوقت ، كانت الجيوش الصليبية مُزودة للأغراض العسكرية بآلات موسيقية تتكون من (آلات الترومبيت وآلات الهورن) [أبواق نحاسية]

فقط ، ولكن اعتبارا من فترة احتكاكهم بالعرب أنشاءوا فرقا موسيقية عسكرية نظامية جديدة متكاملة لها وظيفة مُحدَّدة(٥٤) . وكانت تلك الفرق الموسيقية الإسلامية تتكون من الآلات التالية :

Tinbal tabir : طبل كبير تطورت منه التمباني ، qas'a قصعة ، kus كوس : آلة رقية كبيرة ، tabl طبل ، naqqara نقارة ، : balaban آلة هوائية شعبية بريشة مزدوجة من فصيلة الزرنه ، juljul جلاجل ، gong : آلة معدنية مصوتة بذاتها تطرق بمطرقة جلدية ، من الآلات المستعملة في الشرق الأقصى ، jaghâna (jingling Jhonny)(٥٥) : آلة شعبية ذات جلاجل ، تركية الأصل ، تستعمل في استعراضات فرق الموسيقا العسكرية ، nafir نفير ، sunray سورناي : آلة هوائية خشبية ذات ريشة مزدوجة من فصيلة الغيطه والزرنه ، buq بوق ، tabal طبل ، quesse كوس ، آلة رقية كبيرة من فصيلة الطبول ، naquaire نقره ، naker نقر ، tabor : آلة رقية متوسطة الحجم تشبه الطَّار أو الدُّف ، Tinbal tabir طبل كبير ، الجد الأكبر لآلة التمباني . [المصدر : مواقع بالشبكة العنكبوتية] .

والكثير من تلك الآلات الموسيقية قد انتشر استعماله في أغلب أنحاء أوروبا بأسمائها العربية :

caisse آلة رقية طويلة برميلية الشكل ، tymbala : آلة وترية تشبه السنطور تُعزف بمطارق ، timbale : آلة إيقاعية تتكون من طبلين صغيرين ، balaban : آلة هوائية شعبية ذات ريشة مزدوجة ، سبق الإشارة إليها ، jingling Jhonny : آلة شعبية ذات جلاجل سبق الإشارة إليها ، sumer زمر ، dulcayana : آلة أورغن عذبة النغمات ، doussaine؟ ، anafil النفير ، anafin النفير ، tambour طار ، albogon البوق ، alboque البوق ، tinbal طنبال : نوع من الطبول ، tabir كبير . [المصدر : مواقع بالشبكة العنكبوتية] .

وترجع بعض أسماء الآلات الموسيقية إلى أصول فارسية وتركية مثل : tinbal, tabir, balaban ويبدو أنها انتشرت في أوروبا أثناء الحروب الصليبية ، كما أن آلات مثل qas'a قصعه وهو الطبل العربي naqqara نقاره لم تكن معروفة عند

عـرب أوروبا في ذلك الوقت ، ويمكن إرجـاع انتـشـارها في أوروبا إلى الحـروب الصليبية . وقد أوضحتُ آنفا ، أن المصطلح الأوربي fanfare هو مفرد nafir وفي الإبدال anfar ، وفي نفس السِّياق قد تكون كلمة tucket ترجع في أصولها العبرية taqa أو إلى العربيةtuqa [طقّه ؟] .

ومن خلال بيزنطه جاء إلى أوروبا مسار آخر للثقافة العربية ، حيث تدفّقت المؤثرات الشرقية إلى أراضيها منذ العهد السَّاساني وكان أكثرها فارسيا وقدرٌ لا يُستهان به منها كان عربيا ، خاصّة في المجالات العسكرية وشئون الإدارة والسّياسة[٥٦] . ومنذ قيام الخلافة الإسلامية بدأت بوادر مؤثرات الثقافة العربية تتضح في أنحاء بيزنطه ويمكن التعرُّف عليها بسهولة «وعدٍّ عناصرها في الحضارة البيزنطية»[٥٧] . ومنذ منتصف القرن السَّابع حتى بداية القرن التاسع كان مستوى الفنون فيها [بيزنطه] مُنحطا ، وعندما بدأ النهوض الحقيقي كان أساسا بفضل المؤثرات العربية . وقد أيقظت بغداد وبقية مراكز الثقافة العربية رغبة Theophilus (٨٢٩-٨٤٢) وجنونه في البناء والتعمير الذي قد جاء غالبا من رغبته في التفوق على المسلمين[٥٨] .

ولعل من الغرابة القول أن نهوض وقيام الاهتمام بالعلوم يرجع تاريخه لذلك الوقت[٥٩] ، وأن أقدم إشارة لمخطوطات بيزنطيه لمؤلفين كلاسيكيين ترجع لنفس الفترة أيضا[٦٠] . وبكل وضوح نجد أن التأثير العربي قد أعلن عن نفسه هناك . وتقنية cloisonné الخاصة بالقرن التاسع يمكننا تتبع أثر اليد والعقل الشرقية فيها[٦١] بقدر ما في تلك التقنية وأيضا ربما في بقية الفنون الصناعية . وليس من السهولة بمكان تقدير ما استعارته بيزنطه من فنون جيرانها الشرقيين الموسيقية ، وأقدم نموذج للرباب العربي rebec وُجد مرسوما على صندوق حُلي صغير بيزنطي صُنع يدويا في القرن الثامن أو التاسع ، وهو الآن موجود في مجموعة Carrand بمدينة فلورنسه[٦٢] . ويبدو أن الموسيقى البيزنطيه قد دخلتها الأنماط العربية في وقت متأخر عن ذلك[٦٣] .

ثانيا: الاتصال العلمي والأدبي والفكري

لقد وجدنا ، فيما ورد سابقا ، أن الاتصال السياسي جلب الكثير من المؤثرات والعادات والأفكار للغرب ، كما أن الاتصال الفكري والعلمي والأدبي أيضا كان دافعا قويا وعميقا في هذا الاتجاه الذي تقوّى وزاد تأثيره بالوجود العربي الفعلي على الأراضي الاوروبية من القرن الثامن إلى القرن الخامس عشر . فأسبانيا المسلمة في شغفها وولعها بالآداب والفنون والعلوم والثقافة الإسلامية بشكل عام كانت مناظرا ومنافسا قويا للخلافة الإسلامية في المشرق ، فهذه الأرض كما قال Stanley Lane Poole : «كانت أعجوبة العصور الوسطى عندما كانت أوروبا غارقة في بحار الجهل البربري وفي خضم الصِّراعات العنيفة ، فقد كانت تلك الأرض [الاسبانية - العربية] هي وحدها التي حملت مشاعل العلوم والحضارة التي كانت تشع لامعة على أراضي الغرب الأوربي»[٦٤] .

لقد كانت المكتبات والكليات العلمية في قرطبه وطليطله واشبيليه لها تأثيرها على جميع أرجاء العالم في ذلك الوقت ، وكان الدارسون بكلية قرطبه يُعدُّون بالآلاف[٦٥] ، وكان الثراء المادي والعقلي يسيران جنبا إلى جنب . وكانت صناديق خزائن السلطان عبد الرحمن الثالث»(المتوفى عام ٩٦١)[٦٦] مملوءة لحافتها بأكثر من عشرين مليون قطعة ذهبية[٦٧] ، بينما مكتبة السلطان الحكم الثاني (المتوفى عام ٩٧٦) تزخر بأكثر من أربعمائة ألف كتاب[٦٨] ، يُضاف إلى ذلك أن هذا الحاكم قد فتح وأسَّس سبعاً وعشرين مدرسة مجانية في مدينة قرطبه وحدها ، وكان يدفع أجور مدرسيها من ماله الخاص . بينما كان عبد الرحمن الثالث قد أحضر الراهب الإغريقي Nicolas إلى مدينة قرطبه عام ٩٥١ ليشرف على الترجمة من اللغة الإغريقية[٦٩] .

ترك الغزو اللومباردي إيطاليا في القرن السَّادس في خراب ثقافي كامل[٧٠] ، وقد حاول شارلمان بكل جهده وبصعوبة بالغة إصلاح هذا الخلل في القرن التاسع . وفي مقابل ذلك ، كانت جزيرة صقليه أثناء الحكم الإسلامي

تزخر «بالكليات والمدارس التي انتشرت في جميع أنحائها وأصبحت الفنون وشئون التعليم تحظى بالكثير من الاهتمام والرعاية»[٧١] . وهذا ما جعل هذه الجزيرة تصبح ، ما بين القرنين العاشر والثاني عشر ، «مصدرا للتعليم العربي والإغريقي في غرب أوروبا»[٧٢] .

والمُلفت للنظر أن التأثير العربي قد أعطى دفعة قوية بعد الغزو النورماندي عام ١٠٧١ ، لأن «النورمانديون أصبحوا وارثين لأكبر الأمم تحضرا في ذلك الوقت : العرب والبيزنطيين ، وعملوا على انتشار وازدهار كلا الحضارتين جنبا إلى جنب»[٧٣] . وكان كل من Roger II (المتوفى عام ١١٥٤) والإمبراطور Frederick II (المتوفى عام ١٢٥٠) من أكثر المتحمِّسين والمتعصبين للعرب .

وكان بلاط المذكور أخيرا في شرقيَّته كأي أمير من أمراء الأغالبه في صقليه ، وقد شجَّع في بلاطه العلماء اليهود على ترجمة الأعمال العلمية العربية لطلبة الكليات وللفلكيين من بغداد ، ولمحترفي الرقص العربي من الجنسين ، ولعازفي الترومبيت [البوق] المغاربة[٧٤] . وكانت المكتبات تزخر بأعداد هائلة من المراجع العربية والإغريقية ، وكان هذا الإمبراطور ، مُؤسس الجامعة في نابولي ، قد أعطى اهتماما كبيرا لكليات مدينة ساليرنو . ومن خلال تلك الأبواب المفتوحة تلقت أوروبا الغربية كرم ومنح الاتصال العربي الوافرة .

وقال الأستاذ C. H. Haskins[٧٥] : «كانت صقليه تاريخيا وجغرافيا نقطة الالتقاء الطبيعية للحضارات الإغريقية والعربية واللاتينية ، كما كانت الممر الطبيعي الذي من خلاله انتقلت الفنون الشرقية والتعليم إلى الغرب . . . والعنصر الأوضح في انتشار التعليم جنوبا ، بالرغم من أنه ليس في الجانب اللاتيني ، ولكن في اتصاله السَّريع بالعلوم والمعرفة الإغريقية والعربية ، وكانت نقطة الالتقاء الرئيسية لمختلف الثقافات الحاضرة آنذاك هي البلاط الملكي في باليرمو الذي كان بمثابة الوريث الشرعي المباشر لحضارة صقلية العربية الإسلامية في ذلك الوقت» .

ويمكننا تحديد مظاهر الاتصال الأدبي والعقلي بين أسبانيا [الأندلس]

وصقليه المسلمتين مع أسبانيا وإيطاليا المسيحيتين في الخطوتين التاليتين :

١ ـ مجرد استعارات واقتباسات من الأعمال العربية ومن المعلمين العرب ،

٢ ـ جمع وتنسيق وترجمات من الأعمال العربية .

الخطوة الأولى : يبدو أنها قد بدأت في القرن الثامن ، ومن بين أقدم الوثائق المخطوطة التي تحمل مظاهر الأثر العربي Codex Toletanus في Etymologiae الخاصة بـ Isidore[٧٦] ، حيث ورد في تلك الوثيقة الكثير من الحواشي والشروح والتعليقات العربية التي يرجع تاريخها إلى القرن التاسع ، مما يُظهر ويُبيِّن أن «بعض القوط كانوا فعليا قد استفادوا من العرب وتعلَّموا منهم وليس من اللاتين بالرغم من أنهم قد حافظوا على ديانتهم المسيحية»[٧٧] .

ففي القرن التاسع اشتكى أسقف مدينة قرطبه Alvarus وتذمَّر من تجاهل اللغة اللاتينية أمام الانتشار الكاسح للغة العربية ودراسة الكتب والمراجع العربية بدلا من دراسة الكتاب المقدس . وفي هذا الصَّدد قال : «مَنْ مِنْ عوام المؤمنين [المسيحيين] قد كرَّس وقته وجهده لدراسة متأنية لفهم الكتاب المقدس؟ أو دراسة وفهم ما كتبه المؤهلون من حملة الدكتوراه باللغة اللاتينية ؟ أو من هلَّل ومجَّد ، بحب وإخلاص ، آيات الكتاب المقدس ؟ أو من الرُّسل والحواريين؟ فجميع صغار المسيحيين يتعلمون بخبث وخيانة وببراعة تامة البلاغة العربية! ويدرسون بقراءة جادة وبمثابرة الكتب العربية ويتناقشون بحرارة وحب فيما ورد فيها !» (velumina Caldaeorum)[٧٨] .

« . . . فالمسيحيون يجهلون لسانهم الخاص ، والجنس اللاتيني لم يعد قادرا على استيعاب لغته الخاصة! ولا يستطيع أحد من بين آلاف المسيحيين أن يكتب رسالة مفهومة لأخيه؟ وعلى الجانب الآخر نجد العدد الكبير منهم يُعبِّر ويشرح ببهاء ورونق باللغة العربية ، وبانتظام موزون ومزخرف يُؤدِّي عبارات وجمل أغانيه المسجوعة والمُقفَّاة ببراعة أكثر من أي أحد غيره»[٧٩] . وفي منتصف القرن العاشر ظهرت شواهد مباشرة لنتائج تلك الدارسات العربية في الأعمال التالية : في مخطوطة Ripoll في القرن العاشر من أسبانيا[٨٠] ، كتابات

Sabatai ben Abraham أو Donnolo من إيطاليـا عـام ٩٤٦ [٨١] ، ودراسـات Alcandriu من جنوب فرنسا عام ٩٥٠ ؟ [٨٢] ، وبعدها نجد الأثر العربي يصل إلى Bernelinus عـام ٩٩٠ ، وإلى Gerbert عـام ١٠٠٣ وHermann Contract (المتوفى عام ١٠٥٤) ، وجميعهم من مؤلفي ومنظري الموسيقى في أوروبا .

الخطوة الثانية : ويمكننا اقتفاء أثر الخطوة الثانية منذ القرن العاشر حيث وردت إشارات وأدلة غامضة عند چيلبيرت : الذي يخبرنا بشكل يقيني في عام ٩٨٤ عن يوسف الحكيم وعن Lupitus من برشلونه ، وكلاهما بدون شك كان مترجما من اللغة العربية . وبحلول القرن التالي ، القرن الحادي عشر ، بدأت الترجمة من اللغة العربية تأخذ المنحى المنهجي الثابت المستقر مع قسطنطين الأفريقي (المتوفى عام ١٠٨٧) ، واستمرت كذلك عن طريق Petrus Anfusi (حوالي عام ١١٠٦) وابراهيم بن حجة Abraham ben hijja (حوالي عام ١١١٦) وادلارد من باث Adelard of Bath (حوالي عام ١١٢٠) وستيفان من انطاكية Stephen of Antioch (حوالي عام ١١٢٧) وPetre of Monte Cassino (حوالي عام ١١٢٧) وHugh of Santalla (حوالي عام ١١٣٠) وJohn of Seville (حوالي عام ١١٣٥) و Hermann of Carinthia(حوالي عام ١١٣٨) وRobertof Retine (حوالي عام ١١٤١) وRudolf of Brughes (حوالي عام ١١٤٤) وPlato of Tivoli (حوالي عام ١١٤٥) وEugenius of Sicily (حوالي عام ١١٥٤) وGerard of Cremona (المتوفى عام ١١٨٧) وآخرون غيرهم . . .

ولم يقم هؤلاء المترجمون ومن تبعهم بنقل ترجمات العرب للتراث الإغريقي فحسب بل تعدّاه إلى ترجمة أعمال العلماء والدارسين العرب التي وجدوها أمامهم بلسانها الأصلي . ومن بين الفيزيائيين العرب الذين تُرجمت أعمالهم : إسحاق ابن إبراهيم المُسَّمى Isaac ، ومحمد ابن زكريا الرازي Rhazezs ، وإسحاق ابن سليمان الإسرائيلي Isaac Israeli ، وابن سينا Avicenna ، وابن رضوان Rodoam ، وأبو القاسم الزهراوي Abulcasis ، وأخيرا حنين ابن إسحاق Onein . وفي مجال الفلك هناك العديد من الترجمات

لأعمال أبو معشر Albumaser ، البتَّاني Albategnius ، الفرغاني Alfraganus يحيى ابن أبي المنصور Almansor ، الزركلي Arzachel ، مسلمه ألمجريطي Moslema .

وفي مجال الرياضيات استفادت أوروبا بشكل هائل من كتابات أبو عبد الله الخوارزمي Algaurizim ، ابن الهيثم Alhazen ، ثابت ابن قُرَّه Thebid ، أحمد ابن الدَّايه Admet وأخيرا بنو موسى وكتابهم «Liber trium fratrum» . وفي الفلسفة كانت كتب الكندي Alchindus ، الفارابي Alpharabius ، ابن سينا Avicenna ، ابن ميمون Maimonides ، ابن باجه Avenpace ، وابن رشد Averroes . ومئات من الرسائل والدراسات والمؤلفات العلمية قد تمَّتْ ترجمتها من اللغة العربية إلى اللاتينية ، ومن نتائج تلك الترجمات والدراسات التي يجب أن يُنظر إليها كمصدر لتلك المؤثرات التي كان لها دور بارز في قيام النهضة الاوروبية»(٨٣) .

ومن خلال الدراسات البحثية لكل من(٨٤) WustenfeltوMoritz Steinschneider(٨٥) ، يمكننا أن نرى الكم الهائل من الأعمال المترجمة إلى اللاتينية من اللغة العربية التي تمَّ حفظها وتتضمن بدورها الأعمال العربية المُترجمة من التراث الإغريقي القديم . ولسوء الحظ أنه بالرغم من ذلك الكم الهائل من التراث العربي الذي كان موجودا في الموسيقى ، والذي سأتناوله فيما بعد ، لا يوجد ولو عمل موسيقي واحد في اللغة اللاتينية مُترجما من العربية قد انتقل إلينا في ذلك الوقت ما عدى «De scientiis» و«De ortu scientiarum» اللذين جاءا عن أعمال الفارابي ، بالرغم من أنه كانت هناك ترجمة عبرية لمدخل مؤلف الفارابي «كتاب الموسيقي» [الموسيقى الكبير] معروفة للكاتب Ibn Aqnin الذي عاش بين عامي ١١٦٠ و ١٢٢٦ . ومع ذلك فإن أغلب مجالات الفنون والعلوم العربية قد تمَّ تقديمها بشكل جيد في العديد من الترجمات اللاتينية خاصة من كتابات الكندي ، ثابت ابن قُرَّه ، محمد ابن زكريا الرازي ، الفارابي ، وابن سينا الذين كانت لهم الكثير من الأعمال المكتوبة والمؤلفة في الموسيقى .

إن الغياب شبه الكامل للدراسات العلمية الموسيقية العربية في اللغة اللاتينية لا يجب أن يُؤدِّي إلى إسقاط نظرية احتمال وجود تلك الأعمال فعليا ، خاصة مع علمنا بوجود الكثير من الترجمات اللاتينية للأعمال الأصلية العربية التي لم تصل إلينا ، إلى جانب ما نملكه من الترجمات اللاتينية العديدة من الأعمال ذات الأصول العربية والتي قد تمَّ حفظها فعليا . وكانت الموسيقى العلم الوحيد الذي جذب اهتمام الكنيسة في ذلك الوقت ، ولن يكون من غير المرجَّح أنها قد طمست أو أزالت أي اعتراف بذلك الشك والارتياب لأننا يجب أن نتذكَّر أن فجر النهضة الاوروبية كان على وشك البزوغ والانبلاج . ومع وجود تلك الفجوة والانقطاع فانه لا زال هناك الكثير من الأسباب الحقيقية الوجيهة وراء إمكانية اقتراحنا لوجود تأثير واضح وجلي كان نتاجا للاتصال الفكري الذي سبق تتبعه فيما سلف ، إلى جانب ذلك كان يوجد أيضا تأثير واسع ومهم نتيجة للاتصال الفكري والعلمي والأدبي .

وأنا في الحقيقة قد أشرتُ سابقا إلى أنه بين القرنين الثامن والحادي عشر ، وخاصة أثناء الفترة الزاهرة لشروح وتعليقات بيت الحكمة الذي تأسَّس أثناء حكم الخليفة العباسي المأمون قد انتشرت الكتابات والرسائل العلمية الموسيقية لمؤلفيها Aristoxenos, Aristotle, Euklid Ptolemy, وNikomachos وقد تمَّت ترجمتها إلى اللغة العربية(٨٦) . ومع ذلك لم يتوقف عطاء العلماء والحكماء العرب عند ذلك الحد . فقد كتب العلماء العرب أنفسهم أعمالا عديدة ذات أهمية بالغة في نظرية الموسيقى من بينها كتابات الكندي والفارابي وابن سينا . ومن بين تلك الأعمال إسهاماتهم الفعالة في الجانب الفيزيائي الطبيعي للموسيقى ، وشروحهم المفصلة والدقيقة للآلات الموسيقية ، ومعالجاتهم لعديد النقاط الهامة للنظرية الإغريقية والبيزنطيه التي كانت تُعدُّ بالنسبة لنا من الأمور المفقودة ، كل ذلك يجب أن نضعه في الاعتبار . وعليه يجب علينا إدراك وفهم الأهمية القصوى لتلك الحركة العلمية عند العرب شرقيِّهم وغربيِّهم . وفيما يلي أُقدِّم قائمة بمؤلفي الكتابات ذات الأهمية القصوى ، وهي لا تشمل أصحاب

السِّير والأدباء ، منذ القرن الثامن إلى القرن الثاني عشر :

يونس الكاتب (متوفى عام ٧٦٠) .

الخليل بن أحمد الفراهيدي (متوفى عام ٧٩١) .

إسحاق الموصلي (متوفى عام ٨٥٠) .

الكندي (متوفى عام ٨٧٤) .

السَّرخسي (متوفى عام ٨٩٩) .

بنو موسى (القرن التاسع) .

ابن خرداذبه (القرن التاسع) .

ثابت بن قُرَّه (متوفى عام ٩٠١) .

منصور بن طلحه بن طاهر (عام ٩٠٠) .

عبيد الله بن عبد الله بن طاهر (متوفى عام ٩١٢) .

يحيى بن علي بن يحيى (متوفى عام ٩١٢) .

محمد بن المُفضَّل (متوفى عام ٩٢٠) .

قسطا بن لوقا [البعلبكي] (متوفى عام ٩٣٢) .

محمد بن زكريا الرازي (متوفى عام ٩٣٢) .

الفارابي (متوفى عام ٩٥٠) .

أبو الوفاء البوزجاني (متوفى عام ٩٧٧) .

إخوان الصَّفا (القرن العاشر) .

محمد بن أحمد الخوارزمي (القرن العاشر) .

مسلمه ألمجريطي (متوفى عام ١٠٠٧) .

ابن سينا (متوفى عام ١٠٣٧) .

الحسين بن زيله (متوفى عام ١٠٤٨) .

أبو الصّلت أميّه (متوفى عام ١١٣٤) .

ابن باجه (متوفى عام ١١٣٨) .

أبو الحكم الباهلي (متوفى عام ١١٥٤) .

محمد الحداد (متوفى عام ١١٦٥) .
أبو نصر بن مطران (متوفى عام ١١٩١) .
ابن رشد (متوفى عام ١١٩٨) .
فخر الدِّين الرَّازي (متوفى عام ١٢٠٩) .

إن أغلب المؤلفين المذكورين أعلاه ينتمون للشرق الإسلامي ، ولكننا نعلم أن معظم كتاباتهم معروفة في أقطار الغرب الإسلامي أيضا . ففي أسبانيا المسلمة تأسس التعليم الموسيقي المُنظَّم منذ القرن التاسع ، ونستطيع أن نقول بكل ثقة أن نظرية الموسيقى كانت تُدرَّس وتُعلَّم في مدرسة زرياب الذي استقر في قرطبه منذ عام ٨٢٢ [٨٧] . تلك المدرسة التي كانت تنتمي ليونس الكاتب وإسحاق الموصلي في بغداد . وفي ذات الفترة الزمنية [القرن التاسع]يُقال أن ابن فرناس(متوفى عام ٨٨٨؟) قد قدّم الموسيقى كأحد أقسام الرباعية العلمية ألـ quadrivium[٨٨] .

وعن طريق أولئك العلماء الرُّواد تمّ تقديم كتابات الخليل لأسبانيا المسلمة[٨٩] ، كما قام إخوان الصَّفا بنشر أعمال وكتابات مسلمه ألمجريطي في تلك الأصقاع[٩٠] . كما أن كتابات ورسائل كل من : الفارابي[٩١] ، الكندي ، قسطا ابن لوقا ، «بنو موسى» ، ثابت ابن قُرَّه ، محمد ابن زكريا الرازي ، و«أبو الصَّلت أميه» كانت معروفة في الغرب أيضا . وقد كان لدى أسبانيا المسيحية في ذلك الوقت اهتمام بسيط بالدراسات العلمية ، وكان الجهل الكنسي شيء يُرثى له حقا[٩٢] . ولكن العلوم والمعارف الجديدة التي جاء بها عدد من المرتابين المتشككين في أجواف قلوبهم قد جذب الانتباه . وهنا نذكر راهب قرطبه ألڤاروس الذي عاش في القرن العاشر واشتكى كثيرا وتظلم من زملائه رجال الدين المسيحي الذين كانوا يُبدون الاهتمام الزائد ويقضون السَّاعات الطوال لدراسة اللغة والثقافة العربية وفهم دقائقها أكثر من اهتمامهم بالكتب المسيحية واللغة اللاتينية[٩٣] . وتذكر الروايات أن Even Alvar وهو أحد الملازمين العسكريين (متوفى عام ١٠٩٩) كان يوقع اسمه باللغة العربية!![٩٤] .

إن التواصل والاختلاط بين مسيحيي أسبانيا نفسها وبين من كانوا وراء حدودها ساهم كثيرا في استيعاب الثقافة الفكرية العربية . ولدينا بعض الشواهد للاتصال خلال القرن العاشر في مخطوطة Ripoll من أسبانيا[٩٥] قبل وجود أجزاء من القاموس العربي ـ اللاتيني لشرح الكلمات الصَّعبة والمحادثة في القرن الحادي عشر[٩٦] . وقد ظهر هذا القاموس في إيطاليا في أعمال Sabbatai ben Abraham (متوفى عام ٩٧٠) [٩٧] . وكتابه في علم التنجيم الذي يرجع تاريخه لعام ٩٤٦ . وفي هذا الصدد يقول Sabbatai أنه قد درس علوم الإغريق والعرب والبابليين والهنود[٩٨] .

وكانت الترجمات من العربية شائعة عبر الحدود الأسبانية وفي أكويتين Aquitaine[٩٩] . وكان اسم مسلمه ألمجريطي العظيم يأخذ بألباب الدارسين وطلبة العلم الأوربيين في العصور الوسطى[١٠٠] . وعن طريق هذا العالم أخذت أوروبا معلوماتها عن جداول الخوارزمي الفلكية ، بينما حفظ لنا الخريطة السطحية لدوائر البروج الفلكية الخاصة ببطليموس عبر نُسخ من ترجماته . وكان مسلمه ألمجريطي هو الذي قدَّم لنا رسائل إخوان الصَّفا ، بما تحويه من مقالات عن الموسيقى ، وتوجد في مكتبة بلدوين نسختين من تلك الرسائل تحملان اسمه[١٠١] .

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن : «ما هي الأدلّة والشواهد عن اقتباس النظريين الموسيقيين الأوربيين واستعاراتهم من تلك المصادر العلمية العربية ؟» ومما سبق تأكيده يبدو أننا الآن لا نستطيع استنتاج أدلة واضحة من المصنفات والترجمات اللاتينية من اللغة العربية عدا ما سبق ذكره في كتاب «إحصاء العلوم» أو «De scientiis» ، وأيضا كتاب الفارابي «De Ortu scientiarum» . وعليه فإننا الآن نجد أنفسنا مُجبرين على العودة لتناول عدد من التلميحات من الاتصال بالعرب كما ظهرت في الدراسات والرسائل اللاتينية . وهي بالطبع قد لا تكون استعارة حقيقية مباشرة من الكتابات العربية أو من الترجمات اللاتينية من العربية ، ولكن قد تكون انتقلت بالتواتر الشفهي المباشر .

ويبدو أن أول مؤلفين غربيين كتبوا في نظرية الموسيقى خاصة بعد الغزو البربري لأوروبا في القرن السادس كان Aurelian of Reome في منتصف القرن التاسع ، بالإضافة إلى Remi of Auxerre(١٠٢) . والذي اقتدى بشيء من الخبث والمكر بكل من : Boethius, Cassiodorus وIsidore والشيء المُلفت للنظر في هذا الكاتب [ريمي] إشارته للنظرية الجديدة الخاصة بالنغمات ألثمان التي يبدو أنها حديثة الاستعمال والاقتباس . وهو يقول عنها أنها إغريقية الأصل ؟ ولكن ما هو المصدر الإغريقي الذي كان مُتاحا له في ذلك الوقت مما جعله ينكر أساتذته ومعلميه ؟ يُضاف إلى ذلك أنه لا يوجد أي مصدر إغريقي معروف لدينا اليوم احتوى على ذلك الإبداع الذي أورده [يقصد نظرية النغمات الثمانية] .

وقد استعمل كل من Pseudo-Hucbald, Pseudo-Bernelinus وNotker Labeo تدوينا موسيقيا اعتمد على أبجدية لفظية صوتية يبدو أنها مستلهمة ومأخوذة من المناهج والأصول العربية ، فقد استعملها الكندي (متوفى عام ٨٧٤) بكل تأكيد في كتاباته ورسائله العلمية ، وسنخصص فصلا كاملا من هذا الكتاب لمناقشة هذا الموضوع والإجابة علي السؤال المطروح . ودعنا نضع في الاعتبار أن Bernelinus في عام ٩٩٠ كان من أوائل العلماء الأوربيين الذين أشاروا للأرقام العربية المُستعلمة في علم الجبر . ويقدم لنا في هذا الخصوص Odo of Cluny دليلاً تجريبياً آخر في الجزء الخاص بالنغمات الثمانية ، حيث يقول «أن مجموعة الأوتار تحمل أسماءً ذكر منها : buq, re, schembs, coemar, neth, uciche (uiche), caphe, (sucgesse) asel, suggesse, (Kaphe) وnar»(١٠٣) .

ولا شك في أن عدداً من الأسماء سابقة الذكر تحمل سمات سامية مُؤكدة(١٠٤) ، وبعض منها بدون شك عربية الأصل ، وأنا أُقرُّ وأعترف أنني لم أتمكّن بعد من اكتشاف المفتاح أو الدليل الذي سنتمكن به من ربطها بالأسلوب والنمط العربيين . ولكن هذا الموضوع لا يزال في بداياته الأولية والمستقبل يحمل الكثير في هذا الخصوص . ومن بين الأسماء التي فتحت طريق العلوم وأنارت صفحاته في العصور الوسطى كان Gerbert of Aurillac (متوفى عام

١٠٠٣) ، وكان اتصاله بمسلمي أسبانيا أقرب عهدا ممن سبقه ، فيما يخص الشواهد المكتوبة وللسبب المذكور فقد أوليناه اهتماما خاصا يليق به .

وقد أخبرنا Richer أن جيربيرت كان يحمل رتبة كهنوتية مقدسة في Aurillac ، ولكن برشلونه في ذلك الوقت كان لها بعض الثناء للدارسين الراغبين في الاقتراب من المراكز العلمية الإسلامية العظيمة[١٠٥] ، تلك المراكز التي جذبت جيربيرت ، ومنها ذهب إلى تلك الأقاليم المسيحية برفقة Borel الدُّوق الخاص بالتخوم الأسبانية ؟ وهناك وُضع تحت رعاية وعناية Bishob Hatto of Vich حيث أنجز تقدما علميا رائعا في علوم الرياضيات (mathesis) .

كما أخبرنا Adhemar (متوفى عام ١٠٣٥) أن جيربيرت قد ذهب هائما على وجهه حتى قرطبه[١٠٦] ، وقد شكك في هذه المعلومة كُتَّاب السِّير المعاصرين ، بالرغم من أن William of Malmesbury قال أنه ذهب إلى أسبانيا خاصة ليتعلم ويدرس علوم العرب الذين بينهم أصبح خبيرا في علم الحساب والموسيقى والفلك والهندسة[١٠٧] . ولا يوجد أي سبب منطقي حال بين جيربيرت وبين الدراسة في مدينة قرطبه خاصة وأنه لم يكن من غير المعتاد للدارسين الأوربيين أن يتعلموا في تلك المدينة خلال ذلك العصر[١٠٨] .

وعلى أية حال ، يبدو أنه كان بإمكانه أن يدرس بسهولة بين العرب على حد التخوم الأسبانية كما فعل Alonzo of Asturia ، لأن المسافة بين المدن الإسلامية Lerida, Saragossa, Huesca, Tarragona وبين مدينة ڤيك تتراوح بين الثمانين والمائة والسبعين ميلا . وكان يوجد على امتداد شبه الجزيرة الأيبيريه ثلاثة من الرياضيين العرب رفيعي المستوى وأعمالهم ذائعة الصِّيت خلال القرن العاشر وهم : مسلمه ألمجريطي ، أبو القاسم الزَّهراوي ,وابن الصَّفار ، ولا يُستبعد أن دراساتهم ورسائلهم العلمية كانت بمثابة المخزون الذي لا ينضب ومنه نهل جيربيرت وأساتذته[١٠٩] ، خاصة وأن الأعمال العربية كانت قد تجاوزت جبال البيرينيز[١١٠] .

وعلى الجانب الآخر ، نجد أنه هناك من شكك وجادل في أن جيربيرت لم

يكن يُجيد اللغة العربية . وحتى لو لم يكن يجيد العربية فانه لا يزال هناك احتمال أن يكون قد تأثر بالثقافة العربية لأننا علمنا من المخطوطات اللاتينية وخاصة من مخطوطة the Ripoll من أسبانيا(١١١) ، ومخطوطة Alcandrius من جنوب فرنسا(١١٢) ، أن أوروبا قد خبِرت الاتصال الفكري والأدبي مع أسبانيا المسلمة في وقت مبكر يرجع إلى منتصف القرن العاشر .

ومن كتابات جيربيرت في الرياضيات يتضح لنا أنه لا يوجد تأثير مباشر عليه من المصادر العربية يمكن تتبعه والتأكد منه(١١٣) . وفي ذات الوقت كتاباته عن الإسطرلاب تحمل مصطلحات فنية عربية(١١٤) يتضح منها أن المؤلف على دراية بواحد أو اثنين من الأعمال المترجمة عن اللغة العربية قد يكون من بينها : Liber de astrologia لمؤلفه Lupitus الذي نعلم علم اليقين أنه قد اطلع عليه بكل تأكيد(١١٥) . وبعد أن ترك جيربيرت أسبانيا غالبا أن يكون قد طلب إمداده بترجمات أسبانيا للمؤلفات الرياضية(١١٦) ، والمقصود أن تكون أعمالا مُترجمة ولا يُستبعد أن تكون من اللغة العربية(١١٧) . وفي هذه الأيام [وقت صدور كتاب فارمر] ، وبالرغم من الجدل الطويل الذي كان يدور عن السؤال المطروح فإنه لا يزال يُحسب له [جيربيرت] إدخال العديد من العلوم العربية إلى أوروبا بما في ذلك الأرقام العربية(١١٨) .

وما يهمنا نحن هنا اهتماماته الموسيقية ، والموسيقى كما علمنا سابقا كانت تُعدُّ من علوم الرُّباعية أو ألـ mathesis ، وأكثر شيء يُحسب لمواهبه وقدراته في هذا الفن والعلم هو الاعتراف بحدوث الاتصال مع العرب . وفي هذا الصدد يخبرنا معاصره Richer أن إيطاليا كانت تجهل تماما علوم الموسيقى والفلك(١١٩) وحتى عام ٩٧٠ أو ٩٧١ عندما قام جيربيرت بتدريس تلك العلوم في رومه . كما أن علوم الموسيقى كانت أيضا مجهولة في فرنسا(١٢٠) حتى قام هو نفسه بإزالة تلك الحالة من الغمّ المُميت(١٢١) . وقد أُطلق عليه في ذلك الوقت صفة الموسيقار ومن المؤكد أنه كان سابقا لعصره في إلمامه بذلك العلم وبراعته فيه(١٢٢) .

وكان Hermann Contract (متوفى عام ١٠٥٤) مخلصا في اتصاله بعلوم العرب . وهناك مؤلف آخر هو Trithemius تدل كتاباته المبكرة على معرفته باللغة العربية(١٢٣) . وقد تمَّ تجاهل كل ذلك منذ عهد Jourdain على الأقل(١٢٤) . أما أنه قد تأثر بالتعليم والمعارف العربية بعمق فإن ذلك يتضح من كتاباته عن الإسطرلاب ، تلك الكتابات التي اعتمد فيها وأسَّسها على مصادر ووثائق عربية . وثلاثة من تلك الكتابات أخذت عنوان «Migne»(١٢٥) ، ولكن الأبحاث المعاصرة أكدت أن عملا واحدا من الثلاثة حمل اسمه وهو «De mensura astrolabii»(١٢٦) .

ويُعد هذا الكاتب مؤلفا لرسالتين علميتين في الموسيقى حملت طبقا لما ذكره Trithemius :"De musica lib» و«De monochordo lib» . وقد ضمَّن جيربيرت في مؤلفه «Scriptores» رسالتين كتبهما Hermann عنوان الرسالة الأولى «Musica» ، وعنوان الثانية Versus Hermanni ad discernendum "cantum"(١٢٧) . وتوجد نسخة قديمة مهترئة يمكن الرجوع إليها في W.Brambach's Hermanni Contracti Musica (ليبزيج عام ١٨٨٤)(١٢٨) . وقد توقَّعتُ أن يكون النظام البديع الفريد في نوعه لتدوين النغمات الموسيقية الذي أورده هيرمان يمكن أن يكون من نتائج الاتصال مع العرب(١٢٩) .

وهناك كاتب آخر انخرط عن قرب في سلك التعليم والمعارف العربية هو قسطنطين الإفريقي المولود في نهاية القرن العاشر بمدينة قرطاج أثناء حكم بني زيري لتونس (بين عامي ٩٧٢-١١٤٨) ، وتذكر المصادر أنه قد أمضى من عمره مدة تسعة وثلاثين عاما في الشرق العربي الإسلامي دارسا وباحثا عن المعرفة العلمية الحقيقية التي لم تكن متوفرة في ذلك العهد إلا في تلك الديار . وكانت إقامته الأولى في مدينة بابليون [القاهرة القديمة](١٣٠) ، حيث درس علم النحو والصرف ، التحليل المنطقي ، الفيزياء ، الهندسة ، علم الحساب ، علم الفلك ، العرافة والسحر ، والموسيقى الكلدانيه والعربية والفارسية والمصرية . وبعد أن أتقن تلك العلوم سافر إلى الهند ، وبعد فترة رجع إلى قرطاج مرورا

بأثيوبيا ومصر وبقي بها لفترة ليست بالطويلة ، وبسبب معارفه وعلومه الغزيرة التي اكتسبها ، طوال حياته السَّابقة ، أصبح مشبوها ومشكوكا في أمره مما اضطره إلى مغادرتها [قرطاج] والهجرة إلى مدينة ساليرنو بإيطاليا . وبقي في هذه المدينة إلى أن حضر من القاهرة أخ لحاكمها وقدَّمه إلى حاكم صقليه Robert Guiscard وأصبح أحد كُتَّابه . وأخيرا تقاعد واعتزل مع رهبان دير مونتي كاسِّينو(١٣١) حتى وفاته عام ١٠٨٧ .

كان تأثير قسطنطين الإفريقي وتلاميذه كبيرا على الثقافة والعلوم في جنوب أوروبا ، حيث أمضى سنوات عمره الأخيرة في ترجمة ونقل العلوم العربية إلى اللغة اللاتينية . والجزء الأكبر من أعماله التي وصلت إلينا كانت في الطب ، وهذا لا يمنع أن يكون قد اشتغل بعلوم أخرى أيضا ، ولم نتأكد هل كانت الموسيقى من بين تلك العلوم أم لا ؟ ، ولكن في مكان مثل جبل كاسِّينو من الصعوبة أن يتمّ تجاهل الموسيقى ؟!(١٣٢) . وحتى الآن يمكن أن نقول بشيء من التخمين أن الكثير من علوم الموسيقى العربية ، الذي قد يكون قسطنطين تعلمها ودرسها في بابليون وصقليه وأي مكان آخر قد انتقل إلى جنوب أوروبا عن طريقه وعن طريق تلاميذه من بعده . والدليل على ذلك أنه كان معروفا لأحد أقدم الكتَّاب الموسيقيين في القرن الثالث عشر وهو العلامة Johannes Aegidius Zamorensis(١٣٣) ، وهو من رعايا ذلك المحب بشدة للعرب الملك الحكيم ألفونس العاشر Arabo-phile Alphonso X .

ويمكن القول أنه ليس قبل القرن الثاني عشر بدأت الترجمات اللاتينية عن العربية مساهماتها التاريخية في تأسيس الثقافة الاوروبية ، ومن بين تلك الترجمات أعمال كل من Plato of Tivoli, John of Seville, Gundisalvi وGerard of Cremona ، وكان من بين أعمالهم ما له علاقة بالدراسات الموسيقية . ومن خلال تلك الترجمات معلومات واسعة عُرفت عن منظِّرين عرب في الموسيقى مثل الفارابي وابن سينا . وتلك المعلومات تُنسب لكل من : Vincent de Beauvais (متوفى عام ١٢٦٤) ، Pseudo-Aristotle (عام ١٢٧٠) ، مؤلف كتاب

Anonymous IV (١٢٧٣-١٢٨٠) Roger Bacon (متوفى عام ١٢٨٠) ، Walter Odington (١٢٨٠) و Jerome of Moravia (في القرن الثالث عشر) ، وكما أشرتُ في رسالتي ، كان الفارابي اسما له مفعول السحر حتى القرن السادس عشر(١٣٤) .

بالإضافة إلى ما تقدَّم ذكره من أدلَّة عن انتشار الأفكار الموسيقية العربية ، ودليلنا على ذلك وجود العدد الكبير من المصطلحات العربية التي نجد من بينها : cipher, algebra, algorism, التي نجدها في الرياضيات ، إلى جانب : zenith, nadir وazimuth في الفلك ، وalembic, alcohol, alkali في الكيمياء ، إلى جانب ذلك نجد كلمات مثل : elmuahym, elmuarifa, alentrade تظهر من بين المصطلحات الموسيقية . وبكل تأكيد لم نجد مثالاً واحداً من استعمالها ، ويحق لنقاد هذا الرأي أن يتساءلوا كيف انفلتت هذه الأشباح هكذا ثم اختفت عن الأنظار ؟ (١٣٥) .

هذه الأسئلة وغيرها من التعريفات الخاصة بالحقل [hoket المازورة] في الإيقاعات العربية ، التي سنتناولها بالتفصيل في كتاب آخر منفصل سنخصصه للموسيقى المُقاسة الموزونة Mensural Music ، في ذات الوقت سأقدِّم في الفصل القادم مناقشة لبعض الحقائق التي ستقودنا إلى تعيين إشارات ومفاتيح أخرى للتعرف على التأثير العربي على نظرية الموسيقى في رسالتي هذه .

هوامش الفصل الأول

(١) الصفحة الثالثة ، أنظر الملحق الثالث .

(2) Wustenfeld, "Geschichte der arabischen Aerzte u. Natur-forscher" (1840). Leclere, "Histoire de la médicine arabe (1876). Suter, "Die Mathematiker u. Astronomen der Araber" (1900).

(3) Browne, E. G., "Arabian Medicine" (1921). O' leary, "Arabic thought and its Place in History" (1922). Campbell, D., "Arabian Medicine and its influence on the Middle Ages" (1926).

(٤) إن استعمال مصطلح إسلامي بدلا من عربي سيؤدي إلى إرضاء المسيحيين واليهود وغيرهم من المتحمسين الذين كان لهم دور بارز في هذه الثقافة كما يدّعون بالفعل ، بينما استعمال مصطلح ساراسينك هو أيضا يلقى بعض الاعتراض خاصة وانه يضم العثمانيين الأتراك ، وأكثر من ذلك أنه ليس له معنى أو مغزى بالنسبة للمشرق .

(٥) أنظر الملحق الثاني . .

(6) Libri, "Hist. Math.," i, p. 151.

(٧) أنظر الملحق الثالث .

(8) Wiener, "Contributions towards a History of Arabico-Gothic Culture, 1, xxxiii-xxxvi. See his "Germanic Laws," 77 et 8eq.

(9) Ibid., II, p.329.

(10) Ibid., I, p.194.

(11) Hessels, J. H., "A Late Eighth-Century Latin-Anglo-Saxon Glossary," xiii.

(12) Wiener, op. cit., II, p.329.

(13) Ibid., II, p. 276. Berger, Berger, "Histoire de la Vulgate," p.140.

(14) "Cambridge Medieval History," ii, p. 592. Bury, "History of the Eastern Roman Empire," p. 438.

(15) "Cambridge Medieval History," ii, p. 390.

(16) Robertson, J. M., "Evolution of States," P.69.

(17) "Cambridge Modern History," i, Chapter I.

18. Vignoli, ii, pp.243-45.

(19) Heyd, " Hist. du Commerce du Levant," i, 110.

(٢٠) المرجع السابق ، صفحة٩٧ .

(٢١) المرجع السابق صفحة ٩٩ .

(٢٢) المرجع السابق صفحة ١٠٧ . Dutt, D. C., "History of India." ii, p. 312.

(٢٣) المرجع السابق صفحة ٩٢ .

(٢٤) المرجع السابق صفحة ٥٧ وما بعدها .

(٢٥) المرجع السابق صفحة ٥٣ .

(26) See Al-Mas 'udi, "Prairies d'or," viii, p.18.

(٢٧)حمل = to bear

(٢٨) عالي = high

(٢٩) قائد = leader

(٣٠) أحضر = to make ready

(31) See Al-Maqrisi. i, p. 100

(32) Riano, Fig. 39. Lavignac's " Ency. De la Musique," iv, p.1928.

(٣٣) تصرُّ الآنسة شليسنجر على أن العدد الأكبر من هذه الآلات الموسيقية ترجع لأصول شرقية جاءت عن طريق العرب . أنظر الملحق الرابع .

(34) Ribera, " la Musica de las Cantigas," p.83.

(35) Casiri, "Bibl. Arab.-Hisp. Escur."

(36) Juan Ruiz, "Libro de buen amor" (Ducamin edit.) coplas 1,250 et seq. Riano, op.cit., 129.

(37) Salinas, "De musica Libri VII," p. 339. See Ribera, op. cit., 84.

(٣٨) يشبه إيقاع هذه الأغنية إيقاع موسيقى الجاز المعاصرة ، والجاز كلمة مشتقة من العربية جزٌ أو جزّاء

أو جّذع (اختصار بيت الشّعر) . وقد انتقل الجاز إلى شمال الغرب الإفريقي بعلاقة وثيقة مع الثقافة الإسلامية ثمّ قُدّم بعد ذلك إلى عبيد الولايات الأمريكية الجنوبية ومنهم انتشر وشاع في جميع الأنحاء . للمزيد أنظر مقالتي المعنونة «الأثر العربي على موسيقى الغرب السوداني» . (.Music (Stand. Nov., 15, 1921.

(39) Eximeno, "Dell, origine . della musica" (1774), p. 403.

(40) Andres, "Dell, origine e progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura" (1782-99), i, 289-92, iv, 259,264. See Appendix 5.

(41) Pedrell, "Cancionero popular espanol," pp.69, 84.

(42) "The Criterion," Feb., 1924, pp. 218-19.

أنظر الملحق السادس .

(43) Braga, T. O povo portuguez nos seus costumes, crencase tradicoes," p. 75.

(٤٤) Arabic, Huda الحُداء = caravan song . غناء حُداة القوافل .

(٤٥) أنظر الملحق السابع . .

(٤٦) Schlesinger, "Precursors" p. 280 ، لا زالت الآنسة شليسنجر واثقة من أن هذه الآلات الموسيقية قد جاءتنا من مسلمي أسبانيا أو صقليه . لمزيد المعلومات أنظر الصفحات التالية من المرجع المذكور : ٣٢٩ ، ٣٤٢ ، ٣٧١ ، ٣٧٤ ، ٣٩٨ ، ٣٩٩ ، ٤٢٠ .

٤٧, Fauriel, " Hist. de la Poesie," iii, p. 338 . أنظر الملحق الثامن .

(48) Meyer, "Gesmmelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmic," I, p. 6.

49. "Espana Sagrada," xi, p. 274. Amador de los Rios, iii, p. 48.

50. Clark, "The Abbey of St. Gall," vi.

51. Tiraboschi, iii, p. 396.

52. "Ency. Brit.," xxv, p. 32.

(٥٣) أنظر الملحق الرابع .

(54) See my "Rise and Development of Military Music," p. 12, and Ramsay's "Angevin Empire," pp. 302-3.

(٥٥) The jaghana, hence "Johnnie" or "Jingling Johannie لأوروبا خلال القرن السابع عشر . هي آلات موسيقية قُدّمت .

(٥٦) "Cambridge Medieval History" iv, p. 735. أنظر الملحق التاسع

57 Ibid., iv, pp. 152, 773.

58. Ibid., iv, p. 39. Bury, "History of the Eastern Roman Empire," p. 435.

59. Gibbon (Bury edit.), vi, p. 104.

60. Omont, "Facsimiles des plus anciens MSS. Grecs du IXe au XIVe siècle."

أنظر الملحق الثاني

61 Bury, op. cit., p. 433. Diehl, " L'art Byzantine," p.642.

62. "L'Art," I, p. 24.

63. Tillyard, "Byz. Mus. And Hymn.," pp. 44,63.

64 . Poole, S. L., "Moors in Spain," p. 43.

65. Dozy, "Hist. des Musul. D'Espagne," iii, p. 109.

(٦٦) هو يدّعي أنه كان الخليفة

67 Dozy iii, 90.

68. Casiri, i, p. 38.

(٦٩) أنظر الملحق العاشر . .

70 Tiraboschi, "Storia," iii, p. 47.

71 Ameer Ali, "Short History of the Saracens," p. 599.

72 Hearnshaw, "Mediseval Contributions to Modern Civilisation," p. 121.

73 "Eney. Brit.," xxv, p. 32.

74 Sehaek "Pocsie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien," ii, p.151.

75 Haskins, "The Normans in European History," pp.235,238.

76 Lindsay, W.M., "Isidori Hispalensis Episcopi Etymolog.sive Originum Libri XX."

77 Wiener, 1., "Hist. of Arabico-Gothic Culture," ii. P. 332.

(٧٨) "Chronicon Sebastiani" كما أكدتها الـ («Espana Sagrada,») xiii. p. 480.

(٧٩) "Espana Sagrada," xi, p. 274. أنظر الملحق الحادي عشر .

80 Haskins, "Studies," p.8. See Beer, "Sitz. Der Wien. Akad. (Phil.-Hist.)," elv, pp. 57-9.

أنظر الملحق الثاني عشر

81 Steinschneider, "Virchow's Archiv." xxxii, p. 65. See Castelli, " Il Commento di Sabbatai Donnolo.".

82 Hearnshaw, op. cit., p. 120. See Thorndyke, "Hist. of Magic and Experimental Science."

83 Haskins, "Studies in the History of Mediseval Science," p. 3. Owen, "Skeptics of the Italian Renaissance," p. 66.

84 Wustenfelt, "Die Uebersetzungen arabicher Werke in das lateinische seit dem XI Jahrhundert.".

85 Steinschneider, " Die arabischen Uebersetzungen aus dem Gniechischen," Die europaischen Uebersetzungen aus dem Arabischen," " Die hebraischen Uebersetzungen des Mittelaters," etc.

86 Farmer, "Arabian Influence," p. 10.

87 Al-Maqqari, "Muh. Dyn.," ii, p. 116.

88 Ibid., i, pp. 148,426.

89 Ibid., loc. Cit.

90 Ibid., i, p. 429. Cf., i, p. 150.

(٩١) أنا لا أعلم في الحقيقة صحة مصدر ميتجانا عن أن ابن فرناس هو من قدّم الفارابي للأسبان ، بل أن ما قدّمه ميتجانا نظرية الخليل ، كما قال المقري ، أنه يعتقد ذلك . وهناك كاتب آخر اعتبر بشكل تطوعي أن ابن فرناس كان معلما للموسيقى في مدينة طليطله عندما كان البابا سلفيستر(جيربيرت) تلميذا هناك .

92 Lafuente, " Hist. Gen. de Espana, " IV, p.342.

93 Dozy, " Hist. des Musulmans d'Espagne," ii, p. 103.

94 For a collection of Spanish documents written in Arabic char-acters see Pablo Gill Textos Aljamiados."

95 Haskins, op. cit., pp. 8, 9.

96 Seybold, "Glossarium Lation-Arabicum.".

97 Hearnsliaw, op. cit., p. 120.

98 Virchow's "Archiv." xxxii, p. 65.

99 "English Historical Review," vii, p. 627.

(١٠٠) Leclere, (Hist. de Med. Arabe) يقترح أن ما تحصل عليه جيربيرت من علوم كان من المؤلفات الإسلامية .

101 See my "Arabic Musical MSS. In the Bodleian Library," pp. 4-6.

102 I ignore Isidore of Seville, Pseudo-Bede, and Pseudo-Alcuin.

103 Gerbert, "Scriptores," i, pp. 249-50.

(١٠٤) هناك مثل قديم ورد عند الربانيين الأحبار يقول : «من تحدث عن معرفة فن الموسيقى بين المسيحيين ؟ أنا أقول يقينا أنها سُرقت من أرض العبرانيين . Buxtorf, "Florilegiurum Hebcacerum."

105 Richer, " Historiarum," iii, 43. Havet, " Lettres de Gerbert," vii. "English Historical Review," vii, p. 627.

106 "Recueil des Historiens des Gaules," x, p. 146.

107 Richer, op. cit, iii, 44.

108 Eulogius, " Memorialis Sanetorum " ("Bibl. Max. Patr., ix, pp. 218, 646). Salverte, " Seiences occultes," p. 177. Dozy, " Hist. des Musul. D'Espagne," iii, p. 107.

109 See Leclerc, op. cit., i, p. 421. Cf., Smith and Karpinski's "Hindu-Arabic Numerals," p. 113, and Budinger," Ueber Gerberts wissenschaftliche und politische Stellung," p. 10.

110 Tiedemann, "Disputatio de Quqestione," p.98.

111 Haskins, op. cit., p. 8.

112 Hearnshaw, "Mediaeval Contributions to Modern Civilisation," p. 120.

هناك مخطوط آخر يرجع تاريخه للقرن العاشر ورد فيه التأثير العربي ، أنظر :

Thorndyke, "Hist. of Magic and Experimental Science,"i, 698, and Bubnov, op, cit., xivii.

113 Bubnov, "Gerberti Opera Mathematica," p. 124.

114 "Patr. Lat.," cxl, iii, 389-404. Bubnov, op. cit., 109, seq. Haskins, "Studies," 51. Thorndyke, op. cit., I, 698, seq.

115 Richer, op. cit., iii, 43.

116 Gerbert, "Epist.," 17, 24, 25.

(١١٧) أسطورة جيربيرت ورسالته العلمية باللغة العربية صحيحة وقد أوردها :

Vincent de Beauais and William of Malmesbury

118 "Encycl. Brit." (Eleventh edition), xxv, p. 119.

119 Richer, iii, 44. "Musica et astronomia in Italia tunc penitus ignorabantur."

120 Richer, iii, 49. "Inde etian musicam, multo ante Galliis ignotam."

121 William of Malmesbury, "Gest. Reg. Angl.," ii, 167.

122 "Encycl. Brit," loc; cit:

للتعرف على دراساته الموسيقية أنظر Richer, ii, 49

ولقد أشار جيربيرت لآلة الأرغن المائي في رسائله لعدة مرات ، كما أن هناك آلة أرغن مائي رائعة التكوين وصفها وليامس ماليسبوري . وللإطلاع على ترجمة حديثة للمقاطع المكتوبة عن آلة الأرغن عند المؤلف الأخير أنظر كتابي : «أرغن القدماء من المصادر الشرقية العبرية والسِّيريانيه والعربية» .

The Organ of the Ancients from Eastern Sources, Hebrew Syriac and Arabic.

123 Trithemius, "Annalium Hirsangensium," i, 149.

124 Jourdain, "Recherches critiques sur L'Age ..des Traductions latines d'Aristote" (1819).

125 "Patr. Lat.," cxliii, 379, seq.

126 Haskins, "studies," 52-3. Thorndyke, op. cit., i, 701. Cf, Clerval, "Les ecoles de Chartres."

127 Gerbert, "Scriptores Eccles. De musica," ii, 124.

128 Cf. the kritik of P. Spitta in "Vierteljahrsschrift fur Musik-wissenschaft," ii, 367.

129 Farmer, "Arabian Influence," 13, 22.

(١٣٠) أطلق مؤلفو العصور الوسطى على مدينتي القاهرة وبغداد اسم بابليون ولكن من الأرجح أن هذه التسمية كانت تطلق على الأولى .

See "Ency. Of Islam" i, p. 350.

وفي الوقت الذي كان يعيش فيه قسطنطين في القاهرة كان يدرس الرياضيات على المعلم المشهور ابن الهيثم .

(131) Petrus Diaconus, "Chronicon Casinense," iii, p. 35. Paulus Diaconus, "Lib. De viribus illustr. Casinens.," p. 23. Jourdain, "Recherches critiques sur .. Aristote," p. 502.

(١٣٢) أنظر الملحق الرابع عشر .

(133) Gerbert, "Scriptores," ii, p. 392.

134 "Denique Alfarabio auctore, per harmonias, gratia contemplationis 0f divinarum scientiarum, studia non mediocriter juvantar." G. Reisch, "Maragarita Philossoiea" (Basil, 1508). Lib.v, i, cap. i.

(١٣٥) لقد سبق واقترحتُ في كتابي أن ذلك قد يكون راجعا بالفعل لمؤثرات موزورابيه [المسيحيون الذين بقوا على ديانتهم تحت الحكم الإسلامي في أسبانيا] . وبعد سقوط طليطله في يد المسيحيين عام ١٠٨٦ ، أصبحت هذه المدينة المعقل الأساسي للعلوم والفنون العربية للدارسين الأوربيين . كما كانت هي المصدر الرئيسي لظهور العديد من الترجمات من اللغة العربية . وفي عام ١٢٤٢ عندما احتل المسيحيون مدينة مُرسيَّه كان العالم المسلم محمد بن أحمد الراقوطي معروفا بكتاباته الموسيقية والرياضية ، وقد شجعه الملك المسيحي على البقاء في المدينة للتدريس . Casiri, ii, pp. 81-2

الفصل الثاني
المنظور التاريخي الحقيقي

يقول الأستاذ Lynn Thorndike في الجزء الأول من كتابه : History of Magic and Experimental Science " A " أنه خلال القرون الأولى من العصور الوسطى وبعد سقوط الأراضي السورية والمصرية التي كانت تابعة للإمبراطورية البيزنطية في يد العرب كانت الشوارع المزدحمة في مدن بغداد وقرطبه وفارس ، بدون شك ، تعج بالنشاط المزدهر المتقدم في الفنون الجميلة والفنون الصناعية المختلفة أكثر بمراحل من الحالة التي كانت عليها مدن أوروبا الغربية المسيحية .» (صفحة ٧٦٢ من الكتاب المذكور) .

بعد انتهاء الازدهار العلمي الذي ساد أثناء عهد كل من بطليموس (عام ١٢٧ - ١٥١) وGalen (متوفى عام ٢٠١) بدأت العلوم الإغريقية في الاضمحلال والانحدار ، وفي نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس اندثرت تلك العلوم بالكامل[١] ، وبالتالي بدأت حقبة القرون المظلمة . وفي مدينة رومه حاول كل من مارتيانوس كابيللا (عام ٥٠٠) وبوثيوس (متوفى عام ٥٢٤) وكاسيودوروس (متوفى عام ٥٧٠) ، حاولوا إماطة اللثام والحجب عن الفكر والعقل الإنساني ولكن بسبب الغزو البربري الهمجي استمرت أوروبا ترزح تحت وطأة الظلام العقلي الذي سيطر على العالم الغربي بالكامل عدا بعض الومضات المضيئة المشعة التي ظهرت في بعض أرجاء ذلك العالم هنا وهناك[٢] .

وحتى في بيزنطه نفسها التي كانت محور العالم الفكري المثقف في ذلك الوقت كان من النادر أن نعثر على أي دليل عن الاهتمام بالتعليم والمعرفة في

تلك الدولة[٣] . وبعد أن أقفل جستنيان المدارس عام ٥٢٩ ، كانت الدراسات الفكرية في اوجها ، بينما منذ حلول منتصف القرن السابع إلى بداية القرن التاسع كانت الإمبراطورية الرومانية الشرقية تعيش عصرا من العقم الفكري والعلمي[٤] ، في ذلك الوقت بدأ نجم قوة جديدة يظهر في الشرق ، وتمثلت تلك القوة في العرب الذين كانوا في أقل من قرن قد بسطوا نفوذهم في منطقة شاسعة تمتد من حدود الصين شرقا إلى سواحل المحيط الأطلنطي غربا ، ومن الإندوز **Indus** والسودان إلى الكاسبيان **Caspian** والبيرينيز شمالا .

وبعد أن أنجز العرب هذا الامتداد السريع لسلطانهم الديني والسياسي على رقعة واسعة من العالم أثبتوا وبرهنوا على مقدرتهم الفائقة واستعدادهم لنشر تعليمهم الفكري في المناطق التي بسطوا نفوذهم عليها . ونحن نُدين لإنجازاتهم ورسائلهم في الفنون والعلوم التي كان لها الأثر الكبير المباشر في قيام النهضة الاوروبية . وكما قالت الآنسة شليسنجر : «لقد كانت هناك مؤثرات في عملية وضع الأسس للتطور العقلي والفني والروحي لسكان غرب أوروبا . . . منذ زمن طويل قبل ظهور الإسلام»[٥] ، ولا يمكن لأي دارس جاد للتاريخ أن ينكر ذلك بكل تأكيد . ومع أن قبول هذا القول والتسليم به لا ينفي التأثير العربي ، بل هو في الحقيقة يدعم هذا الإدِّعاء . لأننا نرى أن ذلك التأثير المبكر ، حيث تمَّ إعداد وحرث الأرضية الثقافية بشكل جيد ، قد ساعد في نجاح من استثمر في الاتصال بالعرب .

في نفس الوقت فإنه بالإمكان المبالغة في ذلك التأثير المبكر ، وهي وجهة نظر يمكن أن نعثر عليها في رأي الآنسة كما أوردته فيما يلي : «إن الأسس والمبادئ والتطبيقات الموسيقية لقدماء الإغريق عاشت وبقيت حية في أوروبا ورحلت منها غربا عبر العديد من القنوات ، وقد بقيت تلك المبادئ وانتشرت ، إذا لم نسيء الفهم ، من خلال الوثائق المخطوطة بأديرة الرهبان . وقد كوَّنت الرسائل العلمية الموسيقية التي كتبها بوثيوس المرجع المنهجي الشائع في مدارس الموسيقى ، مع إضافات من هنا وهناك ، لأعمال : بطليموس ، نيكوماكوس ،

أريستوكسينوس وTheon of Smyrna وغيرهم من النظريين الإغريق المتأخرين»(٦) .

وفي الحقيقة أن ما سبق ذكره ليس مُرضيا أو مقنعا بالكامل ، لأنه قبل الاتصال بالعرب كانت هناك قناة واحدة انتقلت منها «التطبيقات العملية للموسيقى الإغريقية» ، ولكن ليس بالضرورة أن تكون تلك التطبيقات أُسسا ومبادئ موسيقية ، انتقلت غربا من خلال مدينة رومه . وطوال القرون الخمسة الأولى كانت الموسيقى الكنسية إغريقية المظهر والجوهر ، وكما كان الحال في فنون التصوير والنحت فإن المسيحية تحمّلت مظاهر انحدار واضمحلال الفنون الإغريقية ، كما قال Lubke ، وكذلك في الموسيقى هل نجد تعبيرا فنيا واحدا مألوفا ومعروفا ظهر في زمن الانحطاط والهبوط النسبي للمرحلة الروم ـ إغريقية التي تبنّتها [الكنيسة] لطقوسها وعباداتها ؟ .

وبالنسبة للأسس والمبادئ لم تكن هناك فرصة تُمكّنها من البقاء في تلك الفترة ، وفي هذا الصدد حدد الأستاذ وولدريدج الموضوع في النقاط التالية : «أن الهدف والقصد والقيمة من وراء المؤلفات الإغريقية ، نصوصها وموسيقاها ، كانت فنية صرفة» ، بينما «كان المؤلف المسيحي يختلف تماما في هدفه وقصده حيث كانت نصوصه وكلماته التي ألّفها دينية وليست فنية» . وكذلك بالمثل ، فنحن لا يمكن أن نقبل مقولة أن المبادئ الخاصة بالموسيقى الإغريقية قد عاشت واستمرت كما ورد في المقترح المذكور أعلاه ، لأنه بالرغم من أن الكنيسة في مراحلها التاريخية الأولى ، كما قلتُ سابقا ، قد تبنّت المقامات والألحان الإغريقية في خدمة القُدّاس الكنائسي الديني ، إلا أنّه يجب أن نتذكر أن نظرية التأليف في تلك المقامات ومعرفة الألحان قد حُفظت بالكامل عن طريق النقل الشفاهي(٧) .

شهدت الفترة الزمنية الممتدة ما بين أواخر القرن الخامس وبداية القرن السادس جهود بوثيوس لإحياء النظرية الإغريقية القديمة ، ولكن في ذات الوقت ، حلّت الطامة الكبرى بسقوط الإمبراطورية الرومانية التي أطاح سقوطها

بكل ما تبقّى من العالم القديم بما فيه النظرية الموسيقية الكلاسيكية[٨] . ومنذ ذلك التاريخ وحتى منتصف القرن العاشر لم تصلنا وثيقة أصلية متفردة واحدة في نظرية الموسيقى من مصادر غرب أوربيه[٩] . وعندما تتحدث الآنسة شليسنجر أن مبادئ الإغريق الموسيقية قد عاشت وكُتبت لها الحياة في أوروبا ، فأني أتساءل عن الدليل الذي يُسعدنا جميعا رؤيته [١٠] .

إنه ليس من الصعوبة بمكان أن نقول أن أغلب الأديرة المسيحية قد حافظت على أعمال بطليموس ، بوثيوس ، أريستوكسينوس ونيكوماكوس واستعملتها ككتب منهجية مدرسية[١١] ، ولكن جميع تلك الكتب اختفت وتلاشت في مهب الريح ، خاصة إذا علمنا واقع الوضع الثقافي الذي كان سائدا في تلك الفترة الزمنية . وبالرغم من أن بعض الرهبان وبعض الباباوات من المسيحيين الأوائل كانوا يميلون نحو الثقافة الوثنية ، فان الكنيسة بشكل عام كانت ترى في التعليم الخارج عن سيطرتها أكبر أعدائها الذين تخافهم وتخشاهم . وهناك العديد من الآباء الذين نصحوا المؤمنين من رعايا الكنيسة أن يتحاشوا ويبتعدوا عن كل اتصال مع التعاليم الوثنية ، بينما نجد أن المجالس والمجمّعات الدينية قد حشدت التحريم الديني حول الكتب الوثنية ، بل ذهبت بعيدا أن قامت بحرقها وتدميرها[١٢] .

وكان من نتيجة ما تقدم ، كما أقرّ مؤرخو الكنيسة Mosheim وJortin أن ذلك التعليم أُعتبر مدمِّرا للتقوى والورع والتديُّن[١٣] . وكانت العلوم البحتة يُنظر لها بازدراء واستخفاف ويعتبرونها مُخالفة ومتناقضة مع الحقيقة الواضحة . ويقول Lecky في كتابه «تاريخ الأخلاق الاوروبية» : «لقد كادت اللغة اليونانية أن تنقرض بالكامل . . . ودراسة الكلاسيكيات اللاتينية كانت في الغالب تواجه التثبيط وعدم التشجيع . . . وكان الرهبان مُتخمين جدا بخيالاتهم ومعلوماتهم مما أبعدهم عن النظر باحترام لأي كاتب وثني»[١٤] .

وقد شهد Buckle الواقع وأقر بأن : «منذ القرن السادس وحتى القرن العاشر لا تجد في جميع أنحاء أوروبا أكثر من شخصين أو ثلاثة كانت لديهم الجرأة في

التفكير لأنفسهم ، بينما نجد بقية السَّواد الأعظم من المجتمع الأوربي ، خلال تلك القرون الأربعة ، غارقين لآذانهم في أحط أنواع الجهل . وتحت تلك الظروف كان القليل من القادرين على القراءة يحصرون جهودهم لقراءة ودراسة ما يُعزِّز اعتقاداتهم الخرافية ، خاصة تلك المتعلقة بكرامات ومعجزات القديسين ومواعظ الآباء»[١٥] .

وكان التعليم على ضعفه في تلك العصور المظلمة فكرياً حصرا على قادة الكنيسة ورجالها ، ومع ذلك ، «وفي واحد من أهم وأشهر الأديرة المسيحية في تلك الفترة في جبل كاسِّينو لا تجد في المكتبة الملحقة به أي مؤلف أو مرجع كلاسيكي واحد»[١٦] . وحتى ما تبقّى من الكتب الكلاسيكية وما عانته من تجاهل وازدراء حيث كان يُنظر إليها بأنها عديمة الفائدة ، وكانت تلك الكتابات تتعرض للمسح والإلغاء ليحل محلها مواعظ وخطب القديسين وسيرهم الذاتية[١٧] . وليس غريبا أن يقول ليبري مؤرخ علوم الرياضيات «أن أعمال القدماء في العلوم البحثية كانت نادرة جدا[١٨] ، والغريب أن وولدريدج ردد نفس المعنى من الشكوى والتظلم من غياب الكتب الموسيقية أيضا»[١٩] .

وإذا كان رُهبان الأديرة قد أبدوا اهتماما شديدا بالأعمال التي أشارت إليها الآنسة شليسنجر ، وإذا كانت تلك الأعمال تمثل الكتب المنهجية لتلك الفترة الزمنية ، فكيف نفسِّر الغياب الكامل للمنظِّرين الموسيقيين منذ نهاية القرن السادس وحتى منتصف القرن العاشر . وأشير هنا أيضا إلى أن المؤلف Aurelian of Reome لم يستشهد أو لم يذكر مباشرة مؤلفي الإغريق ، إنما ذكر أو أشار لكل من بوثيوس و كاسيودوروس وIsidore[٢٠] . بعد ذلك أوردت الآنسة ما يلي : «قبل أن يستكمل المسلمون سيطرتهم الكاملة على جنوب غرب أوروبا في القرن الثامن ، تمَّ وضع أسس الدراسات الموسيقية ، وبنهاية القرن الثامن أسَّس شارلمان ثلاث مدارس للموسيقى في Soisson, St. Gallen وMetz ، وبحلول القرن التاسع نجد العديد من الكراريس والكتيبات الموسيقية قد كُتبت باللغة اللاتينية حول بناء آلة الأرغن ، نسب الأنابيب الموسيقية ، قياس الاهتزازات الوترية ، والأنغام

والمقامات الموسيقية . (صفحة ٥) .

لقد توقَّف تيَّار المد العربي الإسلامي في جنوب غرب أوروبا في شهر أكتوبر عام ٧٣٢ على يد شارل مارتيل في مدينة تور ، ولذلك ، فإنه من المؤكد أن أُسس الدراسات الموسيقية قد وُضعت قبل ذلك التاريخ . ومن الطبيعي أن نسأل عن كينونة وماهية تلك الأسس؟[٢١] . وقد أوضحتُ سابقا ، أن المنظِّرين لم يكن لهم وجود ، وأن الأسس والمواد الموسيقية التي بكيفية ما قد تمَّ تهذيبها وتبنِّيها للحد الأقصى لم تكن كثيرة الاستعمال والتطبيق ، وعليه فإننا لن نعتدَّ بوجودها إلا إذا توفَّرت لدينا تلك الأسس والمواد وأسماء واضعيها وصُنَّاعها .

وبالنسبة لمدارس شارلمان ، سواء أوضحتْ الآنسة أنها كانت في الجانب الموسيقي أم لم تكن ، فهي ليس أكثر من مدارس للغناء . وكما يتضح من تراث غناء المديح الروائي فان شارلمان كان يُعدُّ من شخصيات العصور الوسطى التي كان يذكرها أدب الغناء ويظهرها ويركز عليها على كل ظرف أو حالة حدثت في حياة تلك الشخصية . وكان طول قامته ثمانية أقدام ، وكل ما قام به(أو لم يقم به) قد تم حفظه بعناية . ونحن نقرأ دائما عن جهوده المتواصلة لإحياء الغناء الكنسي في أسفار الرهبان[٢٢] .

والحقيقة ، ما لفت انتباهي وأدهشني ، أنه بالرغم من الأسس الدراسية التي وُضعت لدراسة الموسيقى ، ومدارس شارلمان ، خاصة بعد ما تولَّى ابنه Louis le Debonnaire الحكم عام ٨١٤ ، فإن الغناء الكنسي كان في أسوأ أوضاعه وحالاته ، والأناشيد الجريجوريه التي يُعتقد أن شارلمان قد دعمها وحافظ عليها بكل اهتمام لم تكن معروفة إلا لعدد محدود من المغنِّين الرومان الذين حفظوها وتناقلوها بينهم بالتلقين الشفهي المباشر بسبب عدم وجود مدوَّنات موسيقية لها في كتب ومؤلفات ذلك العصر[٢٣] . وبمنتصف القرن العاشر حيث مرَّ أكثر من قرن من الزمان على إحكام قبضة المسلمين على جنوب غرب أوروبا ، بدأ عدد من الكُتَّاب الموسيقيون يُعلنون عن أنفسهم وكان من بين أوائلهم : أورليان الأريومي في منتصف القرن التاسع ، و Remy of

Auxerre في أواخر القرن التاسع [٢٤] . وبعد ، فإنه يمكننا الآن تقديم الملخص التالي لما سبق من مناقشات :

أولا : الأسس الموسيقية لقدماء الإغريق لم تبق على قيد الحياة في أوروبا ، بل في الحقيقة أن الحديث عن قدماء الإغريق يحوطه الكثير من الشك والريبة . فأعمال بطليموس (عام ١٢٧-١٥١) أوضحت أن فنون الموسيقى الإغريقية القديمة لم يعد لها وجود[٢٥] . وحتى بوثيوس (المتوفى عام ٥٢٤) لم يكن يُعبِّر عن أسس موسيقية معاصرة في ذلك الوقت كما أورد وولدريدج ، وأن تلك الأسس كانت مجرد مجموعة من التصنيفات المدرسية[٢٦] .

ثانيا : بعد سقوط رومه لا يوجد عمل واحد متفرِّد في الموسيقى إغريقي الأصل كان معروفا للنظريين الموسيقيين في غرب أوروبا حتى مرور قرون من الاتصال بالعرب[٢٧] .

ثالثا : منذ نهاية القرن السادس وحتى منتصف القرن التاسع لم يظهر أي عمل في نظرية الموسيقى ، حسب علمنا ، في غرب أوروبا قاطبة .

رابعا : لا توجد لدينا أدلة كافية عن أن نظرية الموسيقى كانت موضوعا للنقاش والبحث خلال الفترة الزمنية المذكورة .

وبوضع ما تقدَّم من الحقائق الواضحة أمام النظر والتدبر فهل يصبح هناك علة سلبية لتوهُّمي وإدعائي «للتأثير العربي»؟ وهل يمكن أن يصبح الناس فجأة بين عشية وضحاها ملمِّين بالتطبيقات العملية والفكرية لنظرية الموسيقى بفعل ساحر أو مشعوذ ؟! والغريب في الأمر أن يضع الكاتب Emil Naumann الديانة المسيحية في موضع الملهمة والداعمة ، مما جعلنا نستغرب ونتساءل لماذا احتاج الأمر إلى ألفية كاملة؟! ومما أثار التساؤل حقيقة أن الآنسة شليسنجر تبنّت سبيلا تجريبيا للوصول إلى رأيها المذكور .

فهي ترى أن «نظرية الموسيقى كانت قبل ذلك في متناول يد الأمم الغربية» حتى قبل الاتصال بالعرب . وربما كانت تلك هي الحالة ، ولكن مع ذلك تبقى

الحقيقة الماثلة للعيان بأنهم لم يعملوا عقولهم لإدراك ذلك المطلب البعيد حتى تمّ الاتصال بالعرب !! والحقيقة أيضا هي كما يلي : أنه عندما كانت أوروبا غارقة في البربرية بعد سقوط رومه كانت رايات الثقافة والحضارة العربية تُرفرف عالية في جميع الأنحاء على يد المسلمين ، ومن الصعوبة بمكان أن نجعل كل ذلك موضع شك !؟ [٢٨] .

هوامش الفصل الثاني

1. Hearnshaw, "Mediaeval Contributions to Modern Civilisation," pp. 109-10.

٢ . أنظر الملحق الخامس عشر .

3. Bury, "History of the later Roman Empire," ii, p. 387.

4. Bury, "History of the Eastern Roman Empire, p. 435.

٥ . تتساءل الآنسة شليسنجر : «هل تدين نظرية الموسيقى الاوروبية للعرب ؟ «في إجابة عن اقتراحي بخصوص التأثير العربي على النظرية الموسيقية» ص ٣-٤ .

6. p. 4.

7. Wooldridge, "Oxford History of Music," i. p. 33.

٨ . المرجع السابق ، نفس الصفحة .

٩ . المرجع السابق .Ibid., Isidore of Seville (c. 570-636)

يأتي في ذات الفترة الزمنية ، ولكن المعرفة الموسيقية كما أوردها في موسوعته «أيتيمولوجيا» تظهر بوضوح حقيقة أنه كان ببساطة تامة مجرد «ناسخ» ولم يتمكن من فهم نظرية القدماء ويمكننا اغفاله . أنظر أيضا الملحق الخامس عشر .

١٠ . أنظر الملحق السادس عشر .

١١ . إنه لأمر مثير حقا أن نسمع عن رجل دين مسيحي كان يستعمل الكتب المنهجية لكل من بوثيوس واريستوكسينوس .

١٢ . أنظر الملحق السابع عشر .

13. Mosheim. "Inst. Of Eccles. Hist." (Murdock-Reid Edit., 1876), pp.217, 244,291,329,351.

إن تفوّق العرب في مجال الرباعية العلمية قد أكدها هذا المؤلف ، مثلها في ذلك مثل ديّن أوروبا للعرب .

Jortin. "Remarks on Eceles. Hist. " (Trollope, Edit., 1846), I, p. 338, ii, 234, 265.

14. Lecky, "Hist. of Eur. Morals"(1869), ii, p. 215.

15. Buckle, "Hist. of Civ. in England" (J. M. Robertson Edit., 1904), p. 153.

16. Muratori, "Antiq. Ital.," iii, p. 817.

17. Muratori, "Antiq. Ital.," iii p. 834. Libri, Hist. Math.," I, p. 160.

18. Libri, "Hist. Math.," I, p. 158.

19. Wooldridge, op. cit., I, p. 33.

الملحق الثامن عشر

(٢٠) وهذا بكل دقّة هو نفس الشيء وحتى في القرن الثالث عشر . لقد كان تأثير بوثيوس قويا جدا على من كتبوا في الموسيقى حتى ظهور بيرنو (متوفى عام ١٠٤٨)

See Brambach's "Die Musiklitteratur des Mittelalters,"

21. Cf., Gevaert, " la Musique de l'Antiquite," I, p. 16.

22. "Mon. Germ. Hist." (Leges), I, pp. 106, 131. Mansi, "Concilia," xiii, p. 861; xiv, p. 13. "Recueil des Hist. des Gaules," v, p. 445.

٢٣ . Amalarius Fortunatus, "De Ordine antiphonarii." أنظر الملحق التاسع عشر

٢٤ . الملحق العشرون .

25. Wooldridge, op. cit., i, p. 13.

26. Ibid., p. 22.

٢٧ . لم أعثر على أي دليل أو مصدر يخص الإشارة لأريستوكسينوس في آلـ Benedictine "Palleographie Musicale, " i, p. 20.

٢٨ . Even Scaliger (" Epist.," i, p. 362). تقر «بجهل عميق» في الكنيسة بينما تزدهر العلوم الانسانية وتنمو مع العرب

الفصل الثالث
نظرية الموسيقى العربية القديمة

«باستثناء الفرس والبيزنطيين ، لا توجد أمة أبدت تذوقا أكثر وضوحا وتأكيدا للموسيقى ولآلاتها من العرب» ابن خرداذبه ـ القرن التاسع .

ما هي الحقائق ذات العلاقة بنظرية الموسيقى العربية ؟ لقد أُخبرنا أن «علم الموسيقى قد تطوَّر بإسهاب ومساهمة عظيمة من الكُتَّاب والمؤلفين العرب ، وكان ذلك عن عمد وقصد في مرحلته الأولى عن الفرس بعد هزيمتهم من العرب ، وكذلك عن الإغريق ، من الألف إلى الياء ، في مرحلة لاحقة أيضا»[١] . ودعني أقول بوضوح تام ، أنه لا يوجد أي مبرر بأن الرسول قد أمر بمثل ذلك الأمر المذكور أعلاه !! والحقيقة ، كما يعلم أغلب المستشرقين ، أن الموسيقى في الإسلام اعتبرت من بين الملاهي أو «المُتع والملذّات الممنوعة» وقد حرَّمت المذاهب الأربعة الاستماع للموسيقى أو ما عُرف «بالسماع المُحرَّم» ، فهو إذا لم يكن مُحرَّما فهو على الأقل «عديم الفائدة دينيا» ، ولقد كُتبت مئات الرسائل والأبحاث في أحاديث الرسول التي وردت في تحريم الموسيقى[٢] .

لم تنشأ الثقافة والحضارة العربية على يد البدو وحدهم أو على يد المسلمين ، كما اقترحت الآنسة شليسنجر على ما يبدو . فمنذ الألفية الثانية قبل الميلاد ، حسب الشواهد المتوفرة ، كانت هناك مملكة عربية قديمة في جنوب شبه الجزيرة ذات حضارة راقية متقدمة[٣] ولها العديد من الروابط والمظاهر الثقافية المشتركة مع البابليين والآشوريين في بلاد ما بين النهرين أو العراق القديم[٤] .

وفي الحقيقة أن الإغريق أنفسهم كانوا يُدينون للعرب في كثير من مظاهر

ثقافتهم ، ويرى Hommel وآخرون أن اليونان بالتأكيد قد استعارت من جنوب بلاد العرب ليس فقط : Apollo, Leto, Dionysos وHermes بل أيضا بعض حروفها الأبجدية . . .[٥] . وقبل ظهور الإسلام بفترة طويلة نقرأ هنا وهناك عن القابلية والاستعداد الموسيقي لدى العرب القدامى[٦] ، ويبدو أنه من سوء الفهم والمقصد أن ندّعي أن العرب لم تكن لديهم نظرية موسيقية ، وبعكس ذلك ستواجهنا الكثير من المعلومات العامة عن مظاهر الثقافة العربية لأقوام من أمثال الكلدانيين والنبطيين والصابئة وبعد هؤلاء ظهر اللخميون (المناذرة) والغساسنه[٧] .

ويبدو أن الآنسة شليسنجر تتبع في تفكيرها المدرسة التقليدية القديمة ، التي سادت في أوروبا لمدة قرن كامل ، ويتضح ذلك من قولها أن العرب لم تكن لديهم نظرية في الموسيقى حفظت ما استعاروه من الفرس والإغريق!! وتُضيف الآنسة «كلا الأمَتين [الفرس والإغريق] كانت لهما أنظمة موسيقية خاصة على درجة عالية من الإتقان والدقة ، بينما العرب لم تكن لديهم أي أنظمة قد تصل إلى مستوى النظرية» . وتوجد تحت أيدينا جملة مشابهة (كما هي غير مشابهة) لنفس المؤلفة تقول عن «أسلاف أو طلائع أسرة آلة الكمان (صفحة ٣٩٧ ـ ٣٩٨) ، : «بعد أن هزم العرب الفرس واحتلوا بلادهم في القرن السادس ، ومن خلال مصادرهم الخاصة ، نقرأ أنهم وجدوا لدى الفرس نظاما موسيقيا متقدما عن أنظمتهم ، مما دعاهم إلى تبنيه واستعارته ، وقام بدراسته بجدية وعمق باحثون محليون» . والحقيقة هي كما يلي :

أولا : هزم العرب الفرس في القرن السابع وليس القرن السادس الميلادي .

ثانيا : كان للعرب فعليا نظام موسيقي كان قد تم اختزاله في نظرية قبل الفتح العربي لبلاد فارس .

ثالثا : لم يرد في مصادر العرب ما يُفيد بأنهم قاموا بدراسات معمّقة للنظام الموسيقي الفارسي عن طريق باحثين محليين من العرب .

وبمرور الزمن ، ظهر موسيقيون عرب توارثوا التقاليد الموسيقية القديمة منذ

عصر ما قبل الدعوة الإسلامية ، كان من بينهم مغنيّات العصر الوثني [الجاهلي] : رائقة التي علّمت عزّه الميلاء (المتوفى عام ٧٠٠)[٨] . وفي الحقيقة ، أنه في ذات الفترة الزمنية التي يفترض أنه قد تمّ استعارة واقتباس التراث الوافد كما يعتقد البعض ، كان العرب حريصين كل الحرص في منع تعدي الغير على هويتهم العربية التي كانوا يقدسونها وما كانوا ليسمحوا بدخول التقاليد والأساليب الوافدة بأي درجة كانت ، وكل كلمة من عمر (لم يعرّفنا المؤلف بعمر هذا من يكون؟ ربما عمر ابن الخطاب ؟) تخبرنا بذلك . والإسلام كان يعني الكثير في تلك الأيام ولكن مصطلح «العرب» تعني أكثر[٩] . والقول أن العرب لم يكن لديهم نظام قابل للتحوّل إلى نظرية ، في الفترة التي شهدت فتح بلاد فارس ، فهو عكس الواقع ويُعتبر منافيا للحقيقة بكل تأكيد .

لقد توفّر لدينا عدد كبير من المصادر عن الموسيقى والموسيقيين في فترة ما قبل الدعوة الإسلامية[١٠] ، وعليه فمن الصعوبة بمكان تصور وإدراك أن أولئك القوم [العرب] الذين يرون في الموسيقى ضرورة حياتية مُطلقة ، والذين استطاعوا أن ينظموا أشعارهم الموزونة ، كما نجدها في المعلقات والحماسة والمفضليات ، كانوا عاجزين عن إيجاد تنظيم منطقي لموسيقاهم . ولحسن الحظ أن الفارابي حفظ لنا تفاصيل نظام موسيقي كان مستعملا في عصر ما قبل الدعوة الإسلامية ، في السلّم الموسيقي لآلة الطنبور البغدادي توصّلوا له عن طريق تقسيم طول الوتر المطلق إلى أربعين جزءا[١١] ، وقد يكون ذلك السّلم قد وصل لعرب شبه الجزيرة عن طريق الكلدانيين الذين ينحدرون من أصول عربية قديمة ، والذين بدورهم نقلوه عن بابل وآشور . وبينما ذلك النظام الذي استُبدل فيما بعد بالتنغيم الفيثاغورثي في بلاد فارس والشرق الأوسط وعرب سوريه والحيره ووصل بعيدا حتى الحجاز واليمن حيث انتشر واستمر طويلا حتى القرن العاشر[١٢] .

كانت بلاد الحيره في عصر ما قبل الإسلام مركزا عظيما للتعليم والدراسة العربية ومنها انتشر الشعر إلى جميع الأنحاء في شبه الجزيرة العربية[١٣] ، ونظرا

للعلاقة الوثيقة بين الشعر والموسيقى[١٤] فإنه من السهل التخمين أن الموسيقى كانت أيضا لها نفس المكانة من الحظوة والتفضيل والمذاق . يُضاف إلى ذلك أنه كان لبلاد الحيره بالتأكيد ثقافة موسيقية رائعة . ويذكر لنا التاريخ أن الملك الفارسي بهرام چور(حكم بين عامي ٤٣٠ ـ ٤٣٨) قد رحل إلى بلاط العرب اللخميين ليتعلم ويدرس وهناك تعلَّم الموسيقى مع غيرها من علوم وفنون العرب المتقدمة[١٥] . وكان ذلك قبل أن يبسط العرب نفوذهم على بلاد فارس ، وهنا نجد أنفسنا نتساءل لماذا أرسل يزدجرد الأول الملك الفارسي ، وغيره من مواطنيه ، ابنه الأمير الصغير ليتعلم من قوم ليس لهم مستوى متقدم من العلوم والفنون ليعلِّموه ويقدِّموه لغيرهم !؟ (كما ادعت الآنسة شليسنجر) .

ومن الأمور التي تدعو للاستغراب والدهشة أن بلاد فارس نفسها التي كانت المصدر الأول للنظام الموسيقي العربي تصبح تحت حكم بهرام چور تفتقر للموسيقيين المحترفين وتضطر لاستيرادهم من الخارج[١٦] . وكان النعمان الثالث (حكم بين عامي ٥٨٠ ـ ٦٠٢) آخر ملوك الحيره الذي من بين مظاهر فشله وقصوره في إدارة مملكته كما يروي الطبري ولع هذا الملك وشغفه الشديد بالموسيقى . ومن الحيره استعار أهل الحجاز في نهاية القرن السَّادس فنا للغناء وضعوه بدلا من «النَّصبْ» الذي كان سائدا عندهم في ذلك الوقت ، كما استعملوا آلة العود ذي الجسم الخشبي بدلا من المزهر ذي الجسم الرِّقِّي[١٧] . وقد تأكد لدى عدد من الباحثين الثُّقاة أن العرب كان لديهم نظام موسيقي ، ويمكن قبول أن ذلك النظام قد تأثَّر فعليا بنظريات الفرس والبيزنطيين وفيما بعد بالأسس الموسيقية الإغريقية ، كما أننا لا نستطيع إنكار أن كلاً من الفرس والبيزنطيين قد تأثروا أيضا بالنظرية الموسيقية العربية[١٨] ، ولكن ذلك يختلف كثيرا مع وجهة نظر الآنسة شليسنجر .

وإذا تأملنا في التأثير الخارجي على الموسيقى العربية سنجده طفيفا وسطحيا ، ولم يكن له استحقاق أو أثر يُذكر في الجانب النظري . ونقرأ في كتب الأدب والتاريخ عن موسيقيين ومغنيين من العصور المبكرة مثل

طويس(متوفى عام ٧١٠) وسائب خاثر(متوفى عام ٦٨٣) اللذيْن استعارا أسلوب الغناء الفارسي[١٩] . وفي الوقت ذاته نجد نشيط الموسيقي الفارسي الذي تلقَّى دروسا في أسلوب الغناء العربي[٢٠] . ونظرية الموسيقى لم تكن موضع تساؤل واستفهام في ذلك الوقت ، لأنه كان واضحا أن الموضوع عبارة عن مُواطن من جنسية معينة تلقَّى عن مواطن من جنسية أخرى نوعا خاصا من أساليب الغناء المعروفة آنذاك[٢١] .

وقد يكون ابن خلدون هو المسئول عن رؤية أكثر عمقا في تشديده على التأثير الأجنبي في الموسيقى العربية . حيث أورد في مقدمته المشهورة Prolegomena[٢٢] أنه حلَّ بأرض الحجاز موسيقيون من فارس وبيزنطه كانوا يمارسون العزف على آلات : العود ، البنذير ، الطنبور ، البربطون (المعزف) والمزمار أو أنبوب الريشة ، ويضيف ابن خلدون «أن أولئك الموسيقيين أرشدوا العرب لتبنِّي الألحان الفارسيه والبيزنطيه واستعمالها في غناء أشعارهم . وهذا في الحقيقة لا يتفق تماما مع ما ذكره مؤرخون سابقون مثل ابن عبد ربه ، الأصفهاني والمسعودي . كما أن هذا القول قد يقود الناس لإصدار أحكام خاطئةً بإعطاء فضل ومفخرة لفارس وبيزنطه في تقديم الآلات الموسيقية المذكورة أعلاه ونشرها في بلاد العرب .

وهذا في الحقيقة لا يهم الآن هنا ، لأن العرب أولا : عرفوا تلك الآلات في أوقات سابقة فعليا[٢٣] . ثانيا : لا يوجد موسيقي بيزنطي واحد ورد ذكره في كتاب الأغاني للأصفهاني الذي يُعتبر مصدرا عظيما للمعلومات عن الموسيقى العربية المبكرة ، وباستثناء نشيط الفارسي ، فإنه من المرجَّح أن يكون جميع الموسيقيين الذين يُنسبون لفارس إما وُلدوا في بلاد العرب أو تعلموا فيها . وفي الحقيقة ، هناك أربعة موسيقيين كانت لهم أهمية قصوى خلال تلك الفترة الزمنية لم يكونوا حجازيين وهم : «نشيط الفارسي ، أبو كامل الغزيل الدمشقي ، ابن طنبوره اليمني ، وحنين الحيري» . ومما تقدم يتضح لنا أن أي تأثير خارجي أو أجنبي تمَّت الإشارة إليه في الموسيقى العربية ، مهما كان طفيفا وسطحيا ، جاء على أيدي العرب أنفسهم .

وبالنسبة لقضية استعارة العرب من الفرس والبيزنطيين نظريتهم الموسيقية فإن ذلك قطعيا لم يذكره المؤرخون العرب أصلا . وبالرغم مما تقدَّم ، دعونا الآن نبعد من أمامنا فكرة أن العرب قد اعترفوا وسلَّموا بأن الفرس كانت لهم أنظمة موسيقية متقدمة جدا عمَّا كان لديهم ، وأكثر من ذلك ولحد الآن وفي ما تبقَّى من رسائل اهتمت بالموضوع ، «فإن أقدم عمل فارسي في الموسيقى يرجع للقرن الثاني عشر[٢٤] ، بينما توجد رسائل عربية في الموسيقى يرجع تاريخها إلى القرن التاسع[٢٥] ، ولدينا أعمال ترجع للقرن الثامن»[٢٦] . وفي الحقيقة فإن جميع ما نعرفه من معلومات عن موسيقى فارسية مبكرة حافظت على ما تبقَّى من فن يدلنا على ذلك ، قد جاء من المصادر العربية نفسها ، والمصدر الحجة الوحيد الذي تناول هذا الموضوع ، بأي شكل كان ، هو المسعودي(المتوفى عام ٩٥٦) الذي نقل عن كاتب أقدم منه هو ابن خرداذبه في القرن التاسع قوله : «أن الفرس هم من أخترع المقامات والإيقاعات والمقاطع والطرائق(الألحان) الملوكية[٢٧] .

وإذا كان علينا أن نقدِّر المعلومة السابقة بشكل كامل ، يجب أن لا ننسى أن الموسيقى كانت من «المحرَّمات على العرب» !! والمؤرخون لم يكونوا لينشغل بالهم لإيجاد منشأ محلي لشيء مكروه ومُنكر مثل الموسيقى كما يصنِّفها المشرِّعون المسلمون . وبالنسبة للمقامات والإيقاعات فأنا على يقين كامل بأن العرب لم يقوموا باستعارتها من الفرس على أي وجه وخلال أي مرحلة كانت ويمكنني إثبات ذلك . وفي الحقيقة نحن لا نعلم بدقة كاملة ما توصَّل إليه البيزنطيون في موضوع النظرية الموسيقية؟ . فمنذ القرن الرابع وحتى القرن الحادي عشر[٢٨] ، وهي فترة تغطِّي معظم العصر البيزنطي لم تصلنا أية كتابات بيزنطيه [في النظرية الموسيقية] ، ومن المؤكد وبمراجعة الواجهة الثقافية وشروطها[٢٩] فإنه لم يُكتب شيء في هذا الموضوع !! . ومن المؤكد أيضا أن اللاتينيين كانوا مصدرا لكل من : بوثيوس ، كاسيودوروس ومارتيانوس كابيللا خلال القرنين الخامس والسادس ، ولكنهم لم يدوِّنوا نظرية معاصرة أو تطبيقاً عملياً لها في ذلك الوقت ، وحتى بالنسبة للاتينيين أنفسهم كانت أعمالهم مجرد جمع وتوليف

من كتابات قدماء المنظِّرين الإغريق ، والقليل الذي نعرفه عن النظرية البيزنطيه وتطبيقاتها الموسيقية في تلك الفترة الزمنية أنها قد جاءتهم من المصادر السِّريانيه والعربية .

وبالرغم من أنه لا توجد لدينا كتابات أو رسائل علمية فارسيه وبيزنطيه كانت لا تزال باقية حتى القرنين الحادي عشر والثاني عشر بالنسبة لكل منهما ، فإن العرب كانوا يتفاخرون بوجود أعداد كبيرة من الأبحاث والدراسات في عهود سابقة عن ذلك التاريخ . ويجب علينا قبل كل شيء أو حريٌّ بنا أن نخجل من قبول روايات تدور حول ما أخذه العرب واستعاروه من الفرس والبيزنطيين فقط ؟! وبالرغم مما تقدَّم قد نسمح ونعترف بإمكانية حدوث بعض المؤثرات من المصدرين المذكورين .

ومن أوائل المعلومات المتوفرة لدينا عن تأثير محدود لفارس وبيزنطه في النظرية الموسيقية العربية تخبرنا عن نظام عربي محلي . وقد ورد ذلك في كتاب الأغاني(القرن العاشر) الذي اكتسب شهرة كبيرة ، حيث أخبرنا وأكد لنا أن ابن مسجح(متوفى عام ٧٠٥ أو ٧١٤) كان مسئولا عن إدخال تطعيم أجنبي متعدِّد المظاهر في التقاليد الموسيقية العربية وفنونها المحلية ، وفيما يلي ما ورد كاملا [٣٠] :

«تعلَّم ابن مسجح الألحان البيزنطيه في بلاد السريان وتلقَّى توجيهات في عزف البربطون وفي النظريات . بعدها رحل إلى بلاد فارس وحفظ فيها الكثير من أغانيها وتعلَّم فن المصاحبة . بعدها عاد إلى بلاد الحجاز وبدأ في اختيار ما يمكن الاستفادة به من مقامات وأنغام الفرس والبيزنطيين ورفض ما لا يتناسب منها مع بيئته العربية مثل الفواصل والقفزات والنغمات التي وجدها في غنائهم واعتبرها أجنبية ودخيلة على الغناء العربي . وبدأ بعدها في مزاولة فنونه وألحانه حسب المنهج الذي وضعه مما جعله رائدا في هذا المجال وتبعه من جاء بعده من الفنانين العرب» . «الملحق الثالث والعشرون» . وفي أثناء حياة معاصره ابن محرز نقرأ معلومة مشابهة[٣١] ، وبها نستطيع تقدير الموسيقى الشرقية ، وفي هذا الصدد يقول لاند بشكل قطعي أن : «العناصر الفارسيه والبيزنطيه المستوردة لم

تحلُّ محلَّ الموسيقى الوطنية [العربية] ، ولكنها كانت وسيلة لتطعيم الأصول العربية ذات الشخصية المميزة الخاصة بها»[٣٢] .

وفي الحقيقة أننا لا نستطيع الإقرار والجزم عمَّا استعاره العرب من الفرس والبيزنطيين فيما بعد ، فمن المرجَّح والمحتمل أنهم استعاروا نظام مجرى الغناء Courses الذي يعتبر ذي جذور بيزنطيه ، والأسس العامة للنظريات البيزنطيه الاسطخصيِّه astukhusiyya ومن المؤكد أنهم لم يستعملوها أو يتبنُّوها ، أو على الأقل لم تكن شائعة لديهم ، خاصة وأن الكندي أخبرنا «أن أسس الاسطخصيِّه البيزنطيه تختلف عن العربية![٣٣] ومن المؤكد أيضا أنهم لم يستعيروا السُّلم الموسيقي الفارسي ، خاصة وأنه قد وُجد موسيقيون عرب في بدايات القرن التاسع يتلقون الذَم واللوم لاستعمالهم رموز التدوين الفارسي notes[٣٤] ، التي من المحتمل أن تكون قد جاءتهم مع السلم الموسيقي للطنبور الخراساني ، أمَّا ما استعاره العرب من الفرس فقد كان نظام تسوية وتعديل أوتار آلة العود accordatura ، «الملحق الرابع والعشرون» .

وبالنسبة لموضوع الإيقاعات والقيم الزمنية نحن نعلم أن العرب كان لهم نظامهم الخاص في هذا المجال في فترة زمنية مبكرة ترجع للقرن السابع[٣٥] ، ومثله في ذلك مثل علم العروض والقوافي ذي النشأة والخصوصية المحلية . وفي القرن الثامن كتب الخليل بن أحمد «كتاب الإيقاع»[٣٦] ، وفي القرن التاسع ظهر نظام وأسلوب شرحه الكندي بإسهاب[٣٧] ، وهكذا نجد لدينا جزءاً متكاملاً من الموسيقى العربية ذات أسس يبدو أنها قد تطورّت بما يتوافق مع أنظمة محلية وطنية[٣٨] . وقام الفرس باستعارة الإيقاعات والأوزان وعلم العروض والقوافي من العرب[٣٩] ، وقد اقترحتُ قبل الآن أن القيم الزمنية الموسيقية لأوروبا الغربية جاء جزءً كبير منها ، إذا لم تكن جميعها ، من نفس المصدر(أي من العرب) .

لقد قام الموسيقار الشهير إسحاق الموصلي(عاش بين عامي ٧٦٧ - ٨٥٠) بإعادة تأسيس وتكوين النظرية العربية القديمة ، وقد تزامن ذلك مع بداية مرحلة

ترجمة النظريات الإغريقية القديمة للغة العربية[٤٠] ، وتوجد لدينا معلومات إيجابية بأن ذلك التكوين والتأسيس قد تمّ بدون الاستعانة بتراث المؤلفين الإغريق . وقد ذكر «كتاب الأغاني» أن إسحاق هو الذي قام بإكمال تلك المهمة المتمثلة في التكوين المُتقن للمقامات والإيقاعات وصنّفها بطريقة جديدة لم تكن معروفة حينذاك ، بالرغم من أنه قد تمّت الإشارة إليها في فترة زمنية مبكرة عن طريق عالم حكيم هو يونس الكاتب (المتوفى عام ٧٦٠) . حيث علمنا بأن إسحاق قد توصّل إلى ذلك الاستنتاج الختامي المنسوب لـEuklid وغيره من القدماء (الأوائل) الذين كتبوا في علم الموسيقى ، ولكنه [إسحاق] قام بمفرده وبمسعاه الخاص وبدون الإطلاع على أي كتاب مهما كان نوعه من كتب القدماء[٤١] ، ومن فقرات أخرى [من كتاب الأغاني] يتضح ويتأكد لنا أن إسحاق لم يطّلع على منظّرين من قدماء الإغريق[٤٢] .

لقد كان النظام العربي القديم الذي وضعه إسحاق معروفا وشائعا في أواخر القرن التاسع وبداية القرن العاشر ، وهذه الجملة أوردها ، بشكل قطعي ، مؤلف «كتاب الأغاني»[٤٣] . كما أن يحيى بن علي[٤٤] قد ميّز بوضوح تام بينها وبين النظام الموسيقي الإغريقي القديم . وهكذا يتضح لنا أن ما علمْناه سابقا عن النظام الموسيقي العربي القديم خلال الفترة الزمنية التي سبقت ظهور شُرّاح الإغريق كما وضح ذلك عن طريق الكندي و المسعودي وغيرهم من الكُتّاب المذكورين أعلاه ، يفي بالغرض ويؤكد لنا أن هذا النظام كان مختلفا عن الأنظمة الفارسية والبيزنطية والإغريقية القديمة . وفي تاريخ المقامات ما يكفي ليجعلنا قادرين على توضيح مدى تورط العرب في الاستعارة من الفرس والإغريق .

وبناء على ما أورده Ramayana (من عام ٤٠٠ ق .م . إلى ٢٠٠ م) استعمل الهنود سبع jatis وهي شبيهة بـragas[٤٥] ، والفرس كانت لهم سبع مقامات كما أخبرنا بذلك Amin[٤٦] ، ولكنها أصبحت أثني عشر مقاما أثناء زمن Khusrau Parwis (بين عام ٥٩٠ و ٦٢٨)[٤٧] . وكما ذكر Bar Hebraeus السّرياني أن الفرس عموما كان لهم الفضل في إيجاد تلك المقامات ألاثني عشر[٤٨] ، ومع

أن العرب قد استعاروا بعضا منها سواء كما هي أو في شكل معدل في فترة زمنية لاحقة ، ونحن يجب علينا أن نضع في اعتبارنا أنه لوقت طويل استعمل العرب مقاماتهم الوطنية المحلية الخاصة بهم ، وهو ما سأتناوله فيما يلي :

في القرن الثامن ألَّف كل من يونس الكاتب(متوفى عام ٧٦٠) والخليل (متوفى عام ٧٩١) «كتاب النغم» . وفي «كتاب الأغاني» للأصفهاني الذي ظهر في القرن العاشر ورد الحديث عن المقامات الثمانية التي لم تحمل أسماء خيالية شبيهة بالفارسية والإغريقية ، ولكنها سُمِّيت على أصابع اليد . والسِّريان أيضا كانت لهم[٤٩] ikhadia واليهود كذلك[٥٠] ، ولم تكن هي ذات المقامات الإغريقية ، وتلك ظاهرة يجب ألا تخطئها العين الفاحصة . ومما تقدَّم يمكننا القول أن المقامات الموسيقية العربية والفارسيه والبيزنطيه كانت مختلفة خلال القرن التاسع ، وهذا ما يفترض أن الكندي قد أورد ذلك قطعيا وهذا ما ذُكر أعلاه[٥١] . وفي الحقيقية أن النظام الأساسي لكل من الأقوام الذين سبق ذكرهم يبدو أن له ميزة هامة وخاصة[٥٢] ، ويقول إخوان الصفا في هذا الخصوص : «تأمَّل وتبصَّر في أن لكل أمة ألحانها ومقاماتها التي تستمتع بها وتنسجم معها ولا يجب أن تكون كذلك بالنسبة لبقية الأمم ، وكمثال على ذلك موسيقى الديلم والترك والعرب والكرد والأرمن والأثيوبيين والفرس والبيزنطيين والأمم الأخرى التي تختلف في لغاتها وطبائعها وأخلاقها وعاداتها وتقاليدها[٥٣] .

فما هو التأثير الممكن حدوثه بغاية الدقة لذلك النظام العربي القديم على الموسيقى الغربية ، وأنا لستُ مستعدا الآن أن أتدخَّل ، ولكن أوروبا الغربية أحسَّت وشعرت بتدفق نفوذ الثقافة العربية بشكل عام من خلال ما أسميتُه سابقا بالاتصال العقلي والذي لا يمكن أن نشكك فيه أو نلغيه . وقد سبق وأن اقترحتُ أن الموسيقى الاوروبية العامية الدَّارجة قد تأثرت ، بهذه الطريقة ، من خلال المغنِّي الجوَّال الذي غالبا ما يكون من العرب أو المغاربة . وما استعاره الغرب من الشرق بتلك الوسيلة كان بشكل رئيسي في الجانب الآلي وكما قال

Carl Engel : «عندما جاء العرب إلى أوروبا عند بداية القرن الثامن كانوا أكثر تقدما ورقيا في موسيقاهم الأصيلة وبراعتهم في بناء وصناعة آلاتهم الموسيقية من الشعوب والأمم الاوروبية . وعليه فإن تأثيرهم الموسيقي المدهش يجب أن نضع له كل اعتبار»(٥٤) . ويُضاف إلى ذلك ، أن العرب هم من أعطانا الوصف العلمي الحقيقي للآلات الموسيقية (٥٥) ، الذي تابعه وثبّته المنظرون من فارس(٥٦) ، والمنهج التعليمي الوحيد للآلات الموسيقية الذي استعملناه خلال العصور الوسطى جاءنا من العرب(٥٧) .

والشيء الذي اعترفتْ به الآنسة شليسنجر بالكامل «أن أوروبا العصور الوسطى تدين للعرب» في مسألة الآلات الموسيقية(٥٨) ، ولكنها تنكر أنهم تلقّوا أو تعلّموا أي نظرية موسيقية منهم !! وهي في الحقيقة تُغفل وتتغاضى عن الدليل القطعي الذي قدّمْتُهُ فيما مضى من خلال نقطتي الاتصال بالثقافة العربية أولا : الاتصال السياسي الذي بدأ منذ القرن الثامن وانتشر وذاع عبر الحدود عن طريق عازفي الآلات الموسيقية بالدرجة الأولى ، وثانيا : الاتصال الفكري العلمي والأدبي الذي بدأ في القرن العاشر ، وكان ناتجا بشكل رئيسي عن جهود العلماء والمثقّفين . وفي الاتصال السياسي يجب أن يكون الأمر محسوما بوضوح : أنه في مواجهة الحالة المتقدمة التي كانت عليها آلات الموسيقى العربية فإن كماً هائلا من النظرية التطبيقية كان يجب أن يكون قد انتقل مع استعارة تلك الآلات . يُضاف إلى ذلك ، أنني أعتقد جازما مع آخرين ، أن المقام الكبير major mode كان ناتجا مباشرة عن نظام تعديل وتسوية أوتار العود العربي ودساتينه [الدساتين مفردها دستان وهي : الحواجز المُركّبة على زند العود أو ذراعه لتحديد مواقع عفق الأوتار المطلقة بأصابع اليد اليسرى] ذلك النظام الذي كان من بين المعارف الموسيقية الجديدة التي انتقلت في ذلك السِّياق(٥٩) . وبالنسبة للشواهد التي لدينا عن ذلك الانتقال الذي تمّ ربما عن طريق تطبيق النظرية الخاصة بالقراءة الغنائية ، التدوين ، فن الأرچانوم ، وعلم الهارموني أو التوافق . . . الخ . . فسيتم تناولها في عناوين منفصلة فيما بعد .

هوامش الفصل الثالث

1. Miss Schlesinger, p. 5.

٢ . للإطلاع على مناقشة كاملة لموضوع علاقة الإسلام بالموسيقى يمكن الرجوع لكتابي المعنون :

"History of Arabian Music to 945 A.D.," Chapter II.

3. Hommel, "Ancient Hebrew Tradition," pp. 42, 77.

4. Sayce, "Early Israel," p. 127.

5. "Encycl. Of Islam,"i, p. 380.

6. Schrader, "Keilinschriftliche Bibliothek," ii, p. 234. Strabo, xvi, iv, 27. Julius Pollux, iv, 9, 60. Suidas, sub 'ApaBios.

٧ . «الملحق الواحد والعشرون .»

8. "Kitab al-Aghani," xvi, p. 13.

9. Jurji Zaidan, " Umayyads and Abbasids, pp. 29.-31.

10. "Kitab al-Aghani," viii, pp. 2, 77, 79, ix, p. 164, x, pp. 18, 48, xiii, pp. 140, xvi, p. 48, xxi, pp. 49, 191. "Al-Mas'udi, ii, p. 296, viii, p. 93. Ibn Badrun, pp. 53, 65. Al-Tabari, I, p. 1,240. Evliya Chelebi, ii, pp. 113, 226, 233, 239. Suyuti, "Muzhir," ii, p. 236. Al-Tibrizi, p. 83. Al-Mufaddal (Lyall), xxx, xxxvi, lxxi, lxxii, etc.

11. Kosegarten, "Lib. Cant.," p. 91. Land, "Recherches," p. 108, seq.

١٢ . (الملحق الثاني العشرون) .

13. Huart, "Arab. Lit.," p. 12. Nicholson "Lit. Hist. of the Arabs," p.37.

14. "Encycl. Of Islam,"i, p. 403. St. Guyard, "Theorie Nouvelle de la Metrique Arabe" ("Journal Asiatique," 1876).

15. "Al-Tabari," i, p. 185.

16. Mirkhwand, "Raudat al-Safa, " i, ii, p. 357. Spiegel, "Eranische Alterthumskunde" iii, p. 550, 833.

17. "Al-Mas'udi," viii, p. 94.

(١٨) إذا اعتبرنا أن تسمية المصطلحات مصدرا للدلالة ، فعليه يمكن القول أن النظرية الفارسية قد تكون تأسست على أسس عربية . أنظر أيضا : كتاب الأغاني الجزء الأول صفحة ,١٥١ و :

Jeannin, " Melodies Liturgiques Syriannes et Chaldeennes, i, pp. 106-7. Tillyard, op. cit., 46, 63,

19. "Kitab al-Aghani," ii, p. 170,, p. 188.

20. Ibid., vii, p. 188.

21. Freytag, "Arab. Prov.," vii, p. 124.

22. Ibn Khaldun, "Prolegomenes," ii, p. 360. ("Notices et Extraits," xvii.).

23. "Hamasa,"i, p. 502. "Al-Mas'udi," viii, p. 89. Seq. "Al-Tabari," i, p. 1, 307. "Kitab al-Aghani," ii, p. 172.

(٢٤) «بهجة الروح» ، مكتبة البودليان ، ١٨٤١ . إن ما أورده Albert de lasalle في مؤلفه المعنون «موسيقى الفرس» عن الرسائل الفارسية القديمة في الموسيقا هو خاطئ في عمومه حيث يقول : «من الواضح أنه منذ العصور الغابرة وُجد بفارس عدد من المؤلفات الموسيقية . ومن المحتمل أنه عندما فتح المسلمون هذه المنطقة في القرن السابع ، جانب كبير من هذه الوثائق التي كان بإمكانها أن تساعدنا اليوم ، قد حُرقت . ولم ينجُ من الحريق سوى مخطوط واحد عنوانه : «هيبيلا إمايلي» . وقد ذكره الكاتب الإنجليزي Fraser في «تاريخ نادر شاه» . العمل الذي أشار إليه فرازر في «قائمة المخطوطات المكتوبة في اللغات الفارسية ، والعربية ، والسنسكريتية» ، الواردة في ختام «تاريخه» ، قد عنونها : «هيبلها إسماعيلي» كانت باللغة العربية وليست الفارسية ، وحيث أن مؤلفها هو «أبو العز إسماعيل الجزري» (القرنين الثاني عشر – الثالث عشر) ، وبالتأكيد لم يكن [هذا المخطوط] واحدا من تلك المخطوطات التي يُفترض أنها قد كُتب لها النجاة من التخريب المزعوم الذي قام به العرب في القرن السابع .

٢٥ . Al-Kindi, (متوفى عام ٨٧٤) .

26. Yunus al-Katib (d. c. 760); Al-Khalil (d. 791).

27. Al- Mas'udi, "Prairies d'or," viii, p. 90. See my article, "the Old Persian Musical Modes,"

in "Journal of the Royal Asiatic Society," January, 1926.

28. i.e., from the "Anonymous" II of Vincent to Psellos.

٢٩. Bekelas, D., "Seven Essays on Christian Greece," p. 104. أنظر كتابي هذا صفحة ٧٦ .

30. "Kitab al-Aghani," iii, p. 84.

31. Ibid., i, p. 150.

32. Land, "Trans. IXth Congress of Orientalists," ii, p. 156.

33. "Berlin MS.," 5530, fol. 30.

34. "Iqd al-Farid," iii, p. 190.

35. "Kitab al-Aghani," ii, p. 170; xvi, p. 13.

36. "Al-Fihrist," p. 43.

37. "Berlin MS," 5503.

38. Cf., Miss Schlesinger's remarks on p. 18, line 33.

٣٩. على الرغم من رأي المسعودي في هذا الخصوص، فإنه من المشكوك فيه هل كان للفرس إيقاع في ذلك الوقت، خاصة وأنهم لا يبدو أنهم كانوا يستعملون الميزان. أنظر: Browne, "Litt. Hist. of Persia" p. and his "Sources of Dawlatshah," (J.R.A.S, 1899, p. 56).

40. "Kitab al-Aghani," v, p. 53.

41. Ibid., v, pp. 52-3.

٤٢. Ibid., v. p. 53. (الملحق الخامس والعشرون) .

43. Ibid.,, i, p. 2.

44. "Brit. Mus. MS.," Or. 2361, fol. 236, v.

45. Popley, "Music of India," p. 10.

46. Jones, Sir W., "Music of Hindustan," p. 63.

47. See my article on "The Old Persian Musical Modes" in the "Journal of the Royal Asiatic Society," January, 1926.

حيث أشرت للطرق الملوكية و هي لحن ؟ كمقامات موسيقية بينما القول المؤكد أنها قد صُنِّفت كألحان مقاميه موداليه .

48. Bar Hebraeus, "Ethikon" (Bedjan Edit.), p. 69. Villoteau, "De l'etat actuel de l'art musical en Egypte," p. 613.

49. Jeannin, "Melodies liturgiques Syriennes et Chald'eennes," p.85

50. Saadia, in "Beth 'ocar hassphharoth," year, I, xxx.

٥١ . Op. cit., fol. 30. (الملحق السادس و العشرون) .

52. "Kitab al-Aghani," v, p. 57.

53. Ikhwan al-Safa' (Bombay Edit.), i, p. 93.

٥٤ . Engel, C., "Early History of the Violin Family," p. 79. أنظر «الملحق السابع والعشرون» .

55. Kosegraten, " Lib. Cant.," p. 76, seq. Land, " Recherches, "

56. "Kanz al-Tuhaf," fol. 261, v. "Brit. Mus. MS.," Or. 2361.

57. "Berlin MS.," 5530.

٥٨ . هذه المعلومة أوردتها في كتابها : «أسلاف أسرة آلة الكمان» ومقالتها في الموسوعة البريطانية الطبعة الحادية عشرة ، بالرغم من أنها وردت ببعض التحويرات . أنظر أيضا كتابي هذا صفحتي ٧١-٧٢ .

59. Rowbotham, " Hist. Mus., " iii, p. 547. Jeannin, op. cit. p. 107. Villoteau, " Descr. Des instruments de musique des orientaux, "p. 858. "

(الملحق الثامن والعشرون) .

الفصل الرَّابع
شُرَّاح الإغريق

«أمَّا من ناحية كيف قام القدماء(الإغريق) بتسميتها النغمات notes وكيف تبعناهم نحن فيما بعد بجدارة ، وأيضا ما هي الأسباب التي كانت وراء ذلك ، فقد قمنا بشرحها وتفسيرها» . الكندي . (المخطوط الأصلي بالمتحف البريطاني 23G1,fol. 165, v.) .

«إن الأسس التي أطَّرها وشكَّلها القدماء(الإغريق) واستعملوها في كتبهم (الموسيقية) وفَّر لنا شروحا لذلك الفن ، وهذا يعني أننا تلقَّينا تلك الشروح التي وجَّهتنا من القدماء وليس من المعاصرين» . الفارابي(المخطوط الأصلي في مدينة ليدن ، مجلد رقم ٢ ، ١٤٢٣) . وعندما أصبح العرب في القرن السابع سادة أصبح يُعرف فيما بعد بنصف العالم المتحضِّر ، وجد الفاتحون المسلمون في أراضي كل من بيزنطه وفارس بقايا بذور علوم وفنون الآداب الإغريقية القديمة الرائعة الجمال التي حافظ عليها قلة من النُّسَّاك والرهبان السّريان في أديرتهم وصوامعهم ، تلك الكنوز التي وُضعت كلآليء أمام خنزير ، لأن الفرس والبيزنطيين كانوا يعيشون في كساد وركود ثقافي وسياسي . وكان السّريان برؤية ثاقبة وجدوا في فاتحيهم العرب ميلاً فطرياً واستعداداً غريزياً لحب العلم والأدب مما جعلهم ينقلون بعضا من تلك الكنوز إلى اللغة العربية .

والنتيجة ليست غريبة عن الجميع ، حيث أصبحت الأديرة والمكتبات تسعى للحصول على نسخ من الكتب الإغريقية في العلوم والفلسفة المترجمة للغة العربية . وبالفعل لو لم تكن للعرب حماسة وغيرة وحميَّة في هذا الاتجاه فان الكثير من ذلك التراث الإغريقي القديم لم يُكتب له الوصول إلينا فيما

بعد[١] . لقد أشرتُ في رسالتي أنه : «بين القرنين الثامن والحادي عشر قام العرب بترجمة العديد من الرسائل العلمية الموسيقية من اللغة الإغريقية لم تكن معروفة عندئذ لغرب أوروبا» ومن بين تلك الرسائل :

Aristoxenos (Harmonics and Rhythmics)

Aristotle (Problems), Euklid (Harmonics and Canon),

Ptolomey (Harmonics), and Nikomachos (Harmonics) .

وكان العرب يملكون عملا في الموسيقى من تأليف فيثاغورث لم يصلنا [في أوروبا] لا في اللغة العربية ولا في الإغريقية[٢] . وكانت هناك كذلك أعمال في بناء وصناعة آلة الأرغن تُنسب إلى Muristus[٣] تمَّ حفظها باللغة العربية فقط ، وقد ورد في التراث العربي كاتب إغريقي آخر في الموسيقى كان يُسمَّى Fandurus al-Rumi لم نعثر في التراث الإغريقي على أعمال له[٤] ، ما عدى أعمال Pindar أو Pindarus وقد يكون هو المقصود مع أننا نشك في ذلك .

وكانت النتيجة المباشرة لكل ما تقدَّم أن أصبحت الموسيقى أحدى المقرَّرات الأساسية في الدراسات العلمية كما نجد عند الكندي ، والسَّرخسي ، وبني موسى ، ثابت ابن قُرَّه ، ومحمد بن زكريا ، والرَّازي ، وقسطا ابن لوقا ، والفارابي ، وإخوان الصَّفا ، ومحمد ابن أحمد الخوارزمي ، وابن سينا والحسين بن زيله . وعند هذه النقطة وقعت الآنسة شليسنجر وغيرها الكثير ، في الماضي ، تحت وطأة سوء الفهم والمغالطة الواضحة . فهي قد رأت في النظريات والأنظمة الإغريقية القديمة أنه قد تمَّ التعامل معها في الرسائل العلمية الموسيقية عند العرب ، وعليه توصَّلتْ هي إلى نتيجة مباشرة أنها نظرية عربية! وهي لم تكن كذلك . أن المعرفة الموسيقية لقدماء الإغريق أصبحت إنجازاً علميا لدى العرب بنفس الطريقة التي كان بوثيوس يفرضها على دارسي الموسيقى في غرب أوروبا حتى العصور الحديثة [بدايات القرن الماضي] .

وفي أعمال الكندي ، الفارابي ، ابن سينا ، الحسين ابن زيله ، صفي الدين عبد المنعم [الأرموي] ، وغيرهم . . . نجد نظريات القدماء(كالإغريقية

مثلا) مفصولة تماما ومُتميِّزة عن الفن التطبيقي المحلي . وفي الحقيقة ، كان النظامان متعاكسين في البداية ، ويُخبرنا يحيى بن علي بكل تأكيد عن «عدم التوافق بين أساطين الموسيقى والغناء العربي وبين أساطين الموسيقى الإغريقية[٥] . وفيما يخصُّ العرب في معاملتهم لنظريات الإغريق ، كانت الآنسة شليسنجر بالأحرى تنظر باحتقار وازدراء لما قاموا به ، وهو ما يمكن أن نعتبره بُعداً عن العدل والحق خاصَّة بمقارنته بما أبداه كل من : Helmholtz, Land, وEllis في مقابل رأيها الذي يقول : «إن الأسس النظرية التي عرضها (العرب) في كتاباتهم تمَّ استعارتها من الإغريق . ولم يقم العرب بتطوير تلك الأسس طبقا لأي أسلوب أو نظام موسيقي نشأ ونتج عنهم ، وهم كانوا مجرد متبصِّرين ومتفهِّمين لتلك المعرفة والصنعة التي اقتبسوها من أُناس آخرين وتوسَّعوا فيها وأتقنوها» .

لقد أوضحتُ بالفعل عدم صحة الجملة الأولى في الجزء السابق مما أوردته الآنسة عن النظام الموسيقي العربي القديم الذي عُرف واستُعمل قبل فترة ظهور شُرَّاح الإغريق ، وما استعاره العرب من الإغريق في هذا الصدد يمكننا تتبعه واقتفاء أثره بسهولة . فمثلا مصطلح غناء[٦] كان تعبيرا عاما عن الموسيقى ، بعدها أصبح مُطبَّقا في مجال الفنون العملية التطبيقية ، بينما أصبحت النظرية الموسيقية يُعبَّر عنها بلفظة موسيقى أو موسيقي ، وفي ذلك الوقت وبالطريقة نفسها أصبح الموسيقي يُسمَّى «غنَّاي أو مُغنِّي» ، أما الآن أصبح يُعرف بالموسيقار[٧] ، كما أن الآلات الموسيقية كانت أحيانا تسمَّى موسيقات ؟[٨] .

وقد تأثرت أسماء الآلات الموسيقية أيضا ، حيث أصبحت الآلة ذات السطح المربَّع تسمى قيثارة والمعزفة أصبحت قانون[٩] ، والكثير من تلك التَّسميات قد زال واختفى حالا ، وما بقي واستمر في الاستعمال كان المصطلحات ذات العلاقة بالنظرية . فالفاصلة interval مثلا سُمِّيت نبرة والآن تُسمَّى بُعداً بينما أعطيت أسماء خاصة لكل فاصلة على حده : رُبع ـ النغمة (البعد) كان يُسمى irkha ، ونصف ـ النغمة (البعد) كان يُسمَّى بقيَّه[١٠]

وانفصال ، أما النغم ـ الكامل فكان يُسمَّى طنين ، الخ . . .

لقد أصبحت ابتكارات الإغريق في genres و species تُسمَّى أجناساً وأنواعاً ، وأصبحت لها أهمية كبيرة في تأسيس النظرية اللاحقة . ومع المنظِّرين المنهجيين أصبحت الأجناس هي القاعدة التي تأسَّست عليها المقامات فيما بعد ومكَّنتهم من بناء الدوائر circulations . وما قام به العرب من تطوير لتلك الأسس بما يتوافق مع نظامهم الموسيقي الخاص بهم يبدو واضحا جليا في كل مكان بالرغم من جدال ونقاش الآنسة شليسنجر لدحض هذا الرأي .

إن القول بأن العرب كانوا مجرد متبصِّرين ومتفهِّمين لمعارف اقتبسوها من أجناس أخرى يُعدُّ انتقادا مشكوكا فيه وعديم الوضوح ، وان تبصُّرهم وبحثهم فيما خلَّفه الإغريق يجب أن يكون في حد ذاته كافيا لوضع أكاليل الغار وتيجان المجد على رؤوسهم [العرب] . ولكن ما يُخيفنا كثيرا أن الآنسة شليسنجر لم تكن تعني القبول والتسليم بكل ما ورد في كلماتها من معانٍ ! ولحسن الحظ أنه يتوفر لدينا الكثير من الوثائق التي تؤكد عدم استطاعتنا تجاهل مساهمات العرب في إثراء الفنون النظرية للموسيقى . ولا شيء يُعبِّر بصدق عن التصرف الحكيم للمنظرين العرب أحسن مما ورد في السطور الأولى لمقدمة «كتاب الموسيقي» [الموسيقى الكبير] للفارابي حيث يقول :

«إن أهداف أي كاتب في مختلف الفنون النظرية تحدِّدها الحقائق الثلاث التالية : ١ ـ جُمل تامة ومتكاملة من الأسس القاعدية ، ٢ ـ توضيح وشرح ما ينتج عنها من مفاهيم ، ٣ ـ تصحيح الأخطاء التي تقابله في ذلك العلم ، إلى جانب مقدرة وعزم صادقين لتحديد وحصر آراء الآخرين ليُميِّز بين الصحيح والخطأ فيها ، وليقوِّم ويصحح ما أورده الآخرون من أراء مبهمة وغامضة . وتماشياً مع ما ورد أعلاه خصص الفارابي الكتاب الثاني من رسالته لنقد من سبقوه في مجال دراسات الموسيقى النظرية بما فيهم الإغريق ، وفيما يلي بعض ما ذكره : «لقد قمتُ بالتعليق عمَّا كان مُبهما من أقوالهم بعد أن اختبرت أراءهم الواحد تلو الآخر من أولئك الذين نعتقد أنهم يحوزون آراءً وردت في كتبهم ، وقد قُمنا

بذكر أهمية تلك الآراء التي أوردوها . . . في هذا العلم ، كما قُمنا بتصحيح وتقويم الأخطاء التي وقع فيها من وقع منهم .» (الملحق الثاني والثلاثون) .

عندما قال كل من : Andre[١١] وMunk[١٢] أن الفارابي كان أكثر علمية من الإغريق في مجال فن التنظير الموسيقي ، كانوا ينطلقون من أرضية صلبة في ذلك الرأي . إلى جانب ذلك كان إخوان الصَّفا في تعاملهم مع قوانين الإحساس والشعور بالأصوات وإدراكها أكثر تقدُّما بكل تأكيد من الإغريق ، خاصة في إشارتهم للانتشار الكروي ؟[١٣] . ويوجد لدينا رأي حري بنا أن نتأمله ونُفكر فيه لليهودي Rabbi Isaiah ben Isaac انتقد فيه Kanon of Euklid[١٤] . يُضاف إلى ذلك أن : ابن سينا ، والحسن ابن زيله ، وصفي الدين عبد المؤمن ومؤلف مخطوط محمد ابن مراد لم يألوا جهدا أو يُضيِّعوا فرصة لتوجيه انتقاداتهم للمنظرين الإغريق والعرب على حد سواء ، وهكذا نجد أن التعليق على كتاب الأدوار ، لمؤلفه صفي الدين [الأرموي] ، قد أظهر روح التحقق من المنظِّرين العرب وقام بنقدهم . ولم يُبد أحد من منظِّري أوروبا الغربية المعاصرين [في بداية القرن العشرين] ما يُضاهي ذلك الاستعداد الفكري لإمعان النظر والتأمل الذي أبداه العرب .

والسؤال الذي يواجهنا الآن يدور حول دور العرب في توصيل مكوِّنات علم الموسيقى الذي خلَّفه قدماء الإغريق والذي كان جديدا بالنسبة لنا في أوروبا الغربية في ذلك الوقت؟ لقد سبق وأكَّدت ان علوم القدماء كانت قد طُمست واندثرت لوقت طويل ، والموسيقى كانت من بين تلك العلوم . وقد بيَّن ذلك أحد المؤلفين العرب وهو المسعودي (متوفى عام ٩٥٦) من المفيد أن نورد رأيه فيما يلي[١٥] : «في أيام قدماء الإغريق وخلال الفترة المبكرة للدولة البيزنطيه ، تطوَّرت العلوم وتمَّ تكريم العلماء الرواد وتبجيلهم . والعلوم الطبيعية تمَّت دراستها بشكل خاص . . . مثلها في ذلك مثل علوم الرباعية : الرياضيات ، الهندسة ، الفلك والموسيقى . وقد تمَّ دعم وتشجيع تلك العلوم من الجميع بدون استثناء مما جعلها تتقدم يوما بعد يوم . ثم جاء الدِّين المسيحي الذي أصبح حجر عثرة في

وجه المعرفة العلمية عندما قام بشطب وإلغاء تدريس وتعليم العلوم . وقد كان ذلك سببا في اختفاء وطمس قدماء الإغريق ووضعهم ضمن العالم الذي اختفى وأندثر . كما أن الموسيقى أصبحت من العلوم الرفيعة التي رُميت جانبا مع ظهور المسيحية» .

وفي الحقيقة كان للعرب الفضل الكبير في إعادة وإرجاع تلك العلوم لأوروبا العصور الوسطى ، وفي هذا الصدد يُقسِّم Renan فترة العصور الوسطى إلى فترتين الأولى : عندما كان فيها العقل البشري يسعى لإشباع الفضول وحبِّ الاستطلاع بما كان متوفرا لديه من علوم ضعيفة وتافهة مما خلفته المدارس الرومانيه القديمة من بقايا وركام وردت في تصنيف وتجميع Martianus Capella, Bede, Isidore وبعض الرسائل التطبيقية التي تمَّ حفظها وبقيت بعيدة عن الإهمال والطِّمس عن طريق تداولها الواسع . الفترة الثانية : وتحمل عودة العلوم القديمة مرة أخرى للغرب ، وكانت هذه المرَّة متكاملة التكوين في الشروح والتأويلات العربية أو في أصولها الإغريقية العلمية القديمة التي استبدلها الرومان بمختصرات موجزة مقتضبة(١٦) .

في الحقيقة لا توجد لدينا ترجمات لاتينية من اللغة العربية المترجمة من الإغريقية القديمة للنظريات الموسيقية ، وأيضا لا توجد لدينا نماذج ولا مصادر ومراجع عدا الجزء الخاص بالصوت عند Aristotle De Anima . والمعلومة الخاطئة وغير الصحيحة التي أوردها Laborde في كتابه Essaai sur la Musique (iii, p. 567) و Forkel Allgmeine Litturatur der Musik (p. 488) بأن Adelard of Bath قد ترجم كتاب Euklid في علم التوافق ألـ Harmonics للغة اللاتينيه عن العربية ، وفي الحقيقة ما ترجمه كان كتاب the Elements (العناصر) .

وعلى الجانب الآخر نجد أن العملين التاليين قد كُتب لهما البقاء عن طريق الترجمات العربية وهما : Pneumatics of Philon, the Mechanics of Heron ، ومن المُلفت للنظر حقا أن تصلنا الرسالة المكتوبة عن the Automatic Wind Instruments عن طريق العرب ، وهذا له أهمية قصوى بالنسبة للسؤال المتعلق

بإحياء وانتعاش علم المائيات القديم في أوروبا[١٧] .

وقبل أن نختم حديثنا عن شُرَّاح الإغريق أودُّ أن أشير وأُركِّز على القيمة العالية جدا لدراسات أولئك الكتاب وأبحاثهم في نظرية الإغريق الموسيقية القديمة ، ليس فقط أن العديد من النقاط الإغريقية المشكوك فيها قام العرب بجلائها وتوضيحها ، بل أنهم أيضا وضعوا أمامنا بعض الأشياء التي تمَّ تجاهلها أو دُرست بسطحية وعدم تركيز في الأعمال النظرية الإغريقية التي لا زالت باقية .

ومن بين تلك الأعمال Figures of Melody وقانون ethos . وبالنسبة للعمل الأول توجد وثيقتين إغريقيتين يمكن الاعتماد عليهما فقط ، الأولى يرجع تاريخها للقرن الرابع من عصرنا ، وهي Anonymous II of Vincent ، والثانية يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر وهي عمل المؤلف Bryennios . وبين تلك الوثيقتين توجد لدينا ، الرسائل العربية للكندي ، الفارابي ، ابن سينا والحسين ابن زيله التي تعاملت مع تلك الموضوعات الحساسة ذات الأهمية القصوى[١٨] .

هوامش الفصل الرابع

١ . ما كان يعرفه العرب عن الأدب الإغريقي القديم ، وما تُرجم منه للغة العربية يمكن الإطلاع عليه في كتاب «الفهرست» لابن القفطي وابن أبي أصيبعه . أنظر أيضا :

M. Steinschneider's "Die arabischen Uebrsetzungen aus dem Greichneider's in (1) "Beihefte zum Centralbatt," v, and xii (Leipzig, 1889-93) ; (2) "Archiv. Fur Pathologie," cxxiv (1891) ; (3) "Zeitschrift fur Mathematik " (hist,-litt,) xxxi (1886) ; (4) " Zeit, dur deutschen morgan. Gesellschaft," 1 (1896).

٢ . Wenrich, "de auct. Graec.," p. 88. (الملحق التاسع والعشرون) .

٣ . "Al-mashriq," ix. (الملحق الثلاثون) .

4. Al-masudi, viii, pp. 91, 418.

5. Yahya ibn ali, "brit. Mus. Ms.,"2361, fol. 236, v.

من الملفت للنظر ملاحظة أنه ورد في كتاب «الفهرست» عباقرة الموسيقى العربية مثل إسحاق الموصلي وغيره قد وردت أسمائهم من بين الموسيقيين المحترفين ، بينما أساتذة الموسيقى الإغريقية مثل الكندي وردت أسمائهم من بين الفلاسفة . (الملحق الواحد والثلاثون) .

6. Al-khwarizmi, p. 236.

7. Ikhwan al-safa, i, p. 87.

8. Al-khwarizmi, p. 236. Al-masudi, viii, p. 91. Casiri, "Bibl. Escur.," i, p. 527.

9. Ibn khallikan, iii, p. 307.

١٠ . (فضله) Or fadla.

11. Andres, "Orig. dogni lett." iv, pp. 259-60.

12. Munk, "mélanges de philosophie juive et arabe," p. 350.

١٣ . Ikhwan as-Safa (Bombay Edit.), i, p. 87. (الملحق الثالث والثلاثون) .

14. "Beth ocar hasspharoth," year I, xxxi.

«إن النظرية والتعبير في الموسيقى . . . ينتميان ، مثلهما في ذلك مثل جميع العلوم المشابهة ، بشكل أساسي للمدرسة العربية .»

Steinschneider, "Jewiah Literature," p. 154.

15. **Al-masudi, ii**, p. 320.

16. Renan, "averroes," p. 200.

17. See my new work "The Organ of the Ancients from Eastern Sources, Hebrew, Syriac and Arabic," Chapter VI.

«الملحق الرابع والثلاثون» .

(١٨) «الملحق الخامس والثلاثون» .

الفصل الخامس
المقاطع الصُولفائيه

«لا شك وأننا سوف نعجب من العلاقة الكائنة بين (السلم العربي) والسلم الإيطالي . هذه علاقة مدهشة - يكفي تدقيق النظر للاقتناع بها - بمجرد الانتباه للأحرف الأولى من الكلمة» .

"Essai sur la musique anceinne et modern" : Laborde

إن الرأي القائل بأن العرب هم مصدر المقاطع الصولفائيه لم أقله أنا وحدي بل قاله الآخرون أيضا . وقد قمتُ بتوضيح ذلك في تحقيقي لـ Pigeon de Saint Paterne الذي استفاد منه Laborde واعتبره مصدرا لذلك الموضوع . ولكن يبدو أنه لم يظهر أي مستند أو مرجع لذلك الرأي في مخطوطات المؤلفات العربية التي منها جمع ذلك المستشرق مادته العلمية . وفي مواجهة هذا الرأي ، وحقيقة أنه لا يوجد مثال معروف في المخطوطات عن استعمال تتابع الهجائية العربية للتعبير عن الرموز الموسيقية notation ، وما يمكن اقتراحه وقبوله أنها كانت تشبه اللفظ الصوتي[١] .

في ذات الوقت ، يمكن أن نعتبرها مجازفة ومخاطرة[٢] ان نعترف بإمكانية تأثر أوروبا باتصالها بالعرب في هذه القضية ، وذلك لوجود اتجاه آخر محتمل لذلك التأثير ، كما سنرى ، عندما نتعامل مع موضوع استعمال الأبجدية الصّوتية في الرموز الموسيقية . إلى جانب ذلك توجد معلومة يرجع تاريخها إلى قرن كامل قبل لابورديه لم أُشر إليها في رسالتي سابقا ولكنني سأتعرّض لها

الآن . الآنسة شليسنجر ترى أن النظرية القديمة عن النشأة الاوروبية لتلك المقاطع لها أفضلية وتمييز عمًّا سواها ، وهي تُعقِّب على هذا الأمر [نسبة المقاطع للأصل العربي] بقولها[٣] : «إن الطبيعة الثابتة للمعرفة الطفيفة التي عليها تأسَّس اقتراح نسبة رموز تلك المقاطع للأصل العربي لا تُضاهي المعلومة الصحيحة الموثوق بها والمقبولة التي تأسَّست عليها نظرية الأصل الأوربي للمقاطع اللاتينية التي لا يمكن إغفالها بسهولة أو أن يلحقها أي خطأ وهي : دو ري مي فا صول لا سي» . الآنسة شليسنجر لم تقدِّم إسهامات أخرى للمناقشة أكثر من اقتراحها بأن تلك المقاطع ، الفاقدة للمعنى في رأي [المؤلف] «لاتينية بدون أي شك» . وهكذا سيعتبرها الجميع ، من وجهة نظر هجائية ، أنها ستكون شائعة الاستعمال وعامة بالنسبة للجنس البشري[٤] .

ومن المعروف أن الرَّاهب Guido of Arezzo يُعزى له الفضل في «اختراع» نظام ألـ Hexachord الذي استعملت فيه الكلمات ذات المقطع الواحد المذكورة أعلاه ، ولكن ذلك لا يعني بالضرورة أن يُعزى إليه الأخير أيضا [الهكساكورد الذي هو عبارة عن ست نغمات قوية [دياتونيه] متتالية يتوسطها مسافة نصف بعد أي : بعد ، بعد ، نصف بعد ، بعد ، بعد] . وقد قيل أن تلك المقاطع استعارها الراهب الإيطالي من مكوِّنات داخلية من نص نشيد ديني للقديس [John يوحنا] يبدأ بالشطر التالي Ut queant laxis وقد أستعمل كنوع من التدريب ألتذكيري ، وهذا ما يمكِّنني من إدعاء وزعم أن تلك قد تكون نظرية مقبولة[٥] . ولكن قد تكون النظرية المقبولة أيضا أن الرَّاهب چويدو قد يُنسب له اختراع المواد التالية : السلم ، النغمات السبع ، المُدرَّج ، المفاتيح ، الديافونيه ، Solmisation [طريقة وضعها چويدو لتعليم النغمات السِّتْ] ، الأرچانوم ، الكونتربوينت ، اليد التوافقية الهارمونيه ، القياسات الزمنية للنغم ، المونوكورد . . . الخ . . . ولكن في أيامنا هذه [ثلاثينيات القرن الماضي] ، وعن طريق مجموعة من الأبحاث والدِّراسات التي نَسبتْ المخترعات السابقة لأماكنها الصحيحة والحقيقية وأدَّت إلى معرفة أن چويدو هو صاحب : النغمات السِّت ،

الهكساكورد ، السولميسيشن ، واليد التوافقيه الهارمونيه[٦] .

وبناء على ما تقدَّم وعندما يُطلب منا مخالفة الرأي القائل بالحق العربي ومعارضته بسبب «المعلومة الرسمية الجيدة المصدَّق عليها» والتي يُقال أنها تُحقق وتدعم النظرية المقبولة ، فإن ذلك يُعطينا الحق أن نستعلم عن ماهية هذه الإثباتات ؟ ويبدو أنه منذ ألف عام مضت ذكر بعضهم أن جذور تلك المقاطع ترجع لنشيد القديس يوحنا ![٧] . ولكن بالتأكيد أن هذا البرهان يفتقر للمصداقية مثله في ذلك مثل لابورديه الذي منذ مائة وخمسين عاما أوضح أن تلك المقاطع متشابهة مع مثيلات لها في اللغة العربية . ونحن بالتأكيد لا نستطيع أن نتوصَّل للتأكد من حقيقة معلومة معينة أو زيفها عن طريق الاستشهاد بقِدمها التاريخي أو غير ذلك . وفي الحقيقة فإنه بسبب رفض الدارسون لقبول معيار من هذا النوع الذي يعني أن منشأ النشيد الديني ليس هو النظرية المقبولة كما اقترحت الآنسة شليسنجر ، بالرغم من توفر العديد من الحلول المناسبة لهذه المشكلة ، حيث قام Lange George باستعراض بعضها في ورقته البحثية التي عنوانها Zur Genchichte der Solmisation[٨] .

ومن بين الإدعاءات التي وُضعت مُسبقا عن منشأ المقاطع الغنائية وطريقة تعليمها أنها سنسكريتية الأصل وأسماء نغماتها إغريقيه [من الشمال إلى اليمين] :

"Sa , Ri , Ga , Ma, pa , Dha , Ni"

وهو نظام تسلسل نغمي مُستعمل في الموسيقى الهنديه منذ ما قبل ميلاد المسيح[٩] . والنقاش الأساسي حول نسبة هذه المقاطع يدور حول التشابه الصوتي اللفظي . وفي هذا الخصوص اقترح Bassermann على ذات الأسس أن يجعل المقاطع التالية (رموز لاتينية Ta ، Pw ، Mu ،) هي التي ولدت المقاطع : دو ، ري ، مي ، فا ، الخ . . . ولكن علينا الآن مناقشة كلا الإدعاءين كما تمَّ ذلك في مواجهة الإدِّعاء بعروبتها . ونبدأ بالقول أنه عندما تمَّت ترجمتها إلى النظام الأوربي كان ذلك شاذا وغير منتظم ، ولا يتلاءم مع أي نظام تدوين

موسيقي . وأكثر من ذلك أن الإغريق أنفسهم كانوا يملكون بالفعل مقاطع ، غير ذات معنى ، أدَّت للتحول الفجائي في Tetrachords [التتراكورد هو البعد الذي يتكون من أربع نغمات] وهي : رموز لاتينية . . . ويمكن أن يتأمل أحدنا في أن الاتجاه الطبيعي يدعو لإضافة بُعدين مُشابهين لنصل في النهاية لتكوين الهكساكورد . يُضاف إلى ذلك أنه بالرغم من تأثير الجذور الإغريقية على قيام وتطور الحضارة الاوروبية التي أخبرتنا الآنسة شليسنجر عنها ، ولكنها لم تُضف أي شيء في هذا الاتجاه .

والذي حدث بدلا من ذلك ، بناءً على النظرية المقبولة ، أنه من المؤكد أن المقاطع اللاتينية قد تمَّ تبنِّيها واستعمالها . وحتى المنشأ اللاتيني نفسه للمقاطع تعرَّض للتحدي في عقر داره ، حيث أنه كما تراءى لنا أن الأسلوب المبالغ في إطنابه والخاص بلغة النشيد الديني Ut queant laxis قد ارتبط بالتوافق اللفظي الظاهر والواضح للمقاطع والتي تقترح وتُؤيد أن هذا النشيد قد تأسَّس ووُضع على تلك المقاطع(١٠) . والشيء الغريب الملفت للنظر أن Joannes Cotto عام ١١١٠ أخبرنا أنه بينما استعمل الإنجليز والفرنسيون والألمان مقاطع : يوت ري مي فا صول لا ، نجد أن الإيطاليين كانت لهم مقاطع آخري غيرها(١١) .

فلماذا استعملت إيطاليا ، التي يُفترض أنها معقل المقاطع ، استعملت نظاما آخر مغاير ؟! ولسوء الحظ أننا نجهل المدى الذي وصلته الاختلافات ، ولكن ذلك الظرف منح الحجة لوجهة نظر أخرى مفادها أن النظام الأصلي الذي استعمله الإيطاليون ربما يكون قد تأسِّس على اللغة العربية وربما تعرَّض للتعديل والتغيير حتى يتوافق مع مقاطع النشيد الديني Ut queant laxis . إذن ما هو حق العرب في إدِّعاء وضع وتأسيس مقاطع solmisation؟ ويعتبر لابورديه بالتأكيد هو مصدر لجزء من ذلك الحق في الإدعاء كما أوضحتُ سابقا ، ولكن هناك مصدر آخر يسبق ذلك الزمان بقرن كامل ، حينما أورد المؤلف Meninski في كتابه Thesaures Linguarum Orientalium عام ١٦٨٠ تحت عنوان «درٌّ مفصَّل»

أو : (دُرزْ ولآلي مُـبعثـرة) وهي مسـاوية للترقيم الموسيـقي nota musica ، وأورد تسلسـلا لمقاطع القـراءة والغناء التي كانت مستعملة في المشرق نوردها في الجدول التالي :

Durri-i-Mufassal – دُرٌّ مفصَّل

ألیف	(A)	لام	ميم	راء	(A) ...	(la) ...	(mi) ...	(re)
باء	(B)	فاء	باء	ميم	(B)...	(fa) ...	(be) ...	(mi)
جيم	(J)	صاد	فاء	دال	(C)...	(sol) ...	(fa) ...	(ut)
دال	(D)	لام	صاد	راء	(D)...	(la) ...	(sol) ...	(re)
هاء	(H)	لام	ميم		(E) ...	(la) ...	(mi) ...	
واو	(W)	فاء	دال		(F)...	(fa) ..	(ut)	
زاي	(Z)	صاد	راء	دال	(G) ...	(sol) ...	(re) ...	(ut)

وأورد لابورديه في كتابه :

Essai sur la Musique Ancienne et Moderne (عـام ١٧٨٠) عن مسـتند Pigeon de Saint Paterne أن مقاطع القراءة المذكورة قد استقبلناها من الوسط العربي ، وهو لم يقترح أن استعمالها كان يتميَّز بالقدم أو الحداثة . كما أنه لم يدَّعِ أن النظام الموسيقي العربي كان هو منبع النظام الـچويدي [نسبة للراهب چويدو الأريتسي] ، وهذا الرأي قـد انطلق منه آخـرون أيضـا . ومن الملائم أن نقتبس المجموعة المكونة لهذا الأسلوب العربي كما أوردها لابورديه ، خاصة وأن اثنين من الكتَّاب المعروفين وهما : Kiesewetter[١٢] وSoriano - Fuertes[١٣] قد أخطئوا بتقليدهم لابورديه :

ألیف	(A)	ميم	لام	(A) ...	(mi) ...	(la)
باء	(B)	فاء	سين	(B) ...	(fa) ...	(si)
جيم	(J)	صاد	دال	(C) ...	(sol) ...	(do)
دال	(D)	لام	راء	(D) ...	(la) ...	(re)
هاء	(H)	سين	ميم	(E) ...	(si) ...	(mi)
واو	(W)	دال	فاء	(F) ...	(ut) ...	(fa)
زاي	(Z)	راء	صاد	(G) ...	(re) ...	(sol)

وقد حاول كيسِّيوتِّر عام ١٨٤٢ أن يوضِّح أن solmisation المقاطع الغنائية التي أوردها لابورديه قد استعارها العرب من أوروبا خلال القرن الرابع عشر. ويبدو أن ذلك قد تمَّ لتأييد فكرته المغلوطة التي مفادها أن المبشِّرين المسيحيين في تلك الفترة الزمنية قد قدَّموا النظام الموسيقي الأوروبي للفرس، وهي نظرية في حقيقتها بُنيت على أكاذيب مُعيبة ومشينة(١٤). ويبدو أن العالم Lange مُعتمدا على مرجع ومُستند أرمني هو Komitas Keworkian، كان ملماً وعالماً به، أنه قد أقتنع بقبول أن النظام الموسيقي الأوروبي وصل إلى تركيه وانتشر وساد فيها في النصف الثاني من القرن السابع عشر، وعليه كما قال لانچ: «أصبح الآن معروفا في أبسط صوره كيف أصبحت المقاطع الـچويديه مُدركه ومفهومة باللغة العربية(١٥). وعلى الجانب الآخر، جعل سوريانو من أسبانيا منبعا ومصدرا لهذه المقاطع، وجادل كثيرا لإثبات أن كلا النظامين الـچويدي والعربي(كما أورد لابورديه) قد تمَّت استعارتهما من أسبانيا.

والحقيقة أن المراجع المذكورة لم تقدِّم أي دليل، مهما كانت بساطته، ويؤكد ما ورد من معلومات، كما أن كيسِّيوتِّر أيضا لم يكن يعلم، أو على الأقل لم يُشر للمصدر الذي اعتمد عليه مينينسكي. وحتى لانـچ الذي كان يميل إلى

تصديق النشأة الاوروبية للمقاطع تحقّق من حالة الضعف التي تشوب ما قدمه كيسّيوتّر . وما يخصُّ هذا الافتراض الأخير ، البعيد الاحتمال جدا ، والذي مفاده أن أوروبا قد أثّرت في الشرق ، فهو على علم بأن Helmholtz قال : «إن الأوربيين في تلك الأيام لا يستطيعون تدريس الشرقيين شيئاً لا يملكون معرفته أو إتقانه هم أنفسهم»[١٦] . و لانج أيضا لم يذكر مصدر معلومات مينينسكي ، أو خلافا لذلك كان عليه أن يكون مستعدا لقبول ما أورده كيواركيان .

وبالرغم من أن Doni (المتوفى عام ١٦٤٧) كان أول من استعمل (do) بدلا عن (ut)[١٧] ، إلا أنه حتى ذلك الوقت لم يتأصّل أو يتجذر [ذلك الاستعمال] . وفي إيطاليا لم يلق القبول إلا في عهد كل من Lorenza Penna[١٨] ، Bononcini[١٩] ، وCantone[٢٠] في سبعينيات القرن السّابع عشر . وفي ذات الفترة الزمنية كان مينينسكي في كتاباته بمدينة فيينّه يُوازن ويُعادل بين «دال وبين يوت» ، مما يعني أن النّمسا لا زالت مُتمسّكة بالمقاطع القديمة في ذلك الوقت . وإذا كان علينا قبول نظرية لانج التي مفادها أن الأتراك ومن بعدهم العرب قد استعاروا من أوروبا ، فكيف نجد أنهم في تركيه قد استعملوا «دال أو دو» وليس في النمسا ؟!

وهذا الاقتباس المزعوم من أوروبا ، الذي يُقال أنه حدث في النصف الثاني من القرن السابع عشر ، ويجب أن يكون قد تمَّ قبل عام ١٦٨٠ ، وهو التاريخ الذي ظهر فيه كتاب مينينسكي «Thesaurus» ، ولكن عندما نتمعَّن في تاريخ تركيه خلال الفترة المذكورة عندما كانت تحت حكم نظام Koprili يبدو أنه احتمال نادر أن يكون ذلك الاقتباس قد حدث بالفعل . كما أنه من المستغرب أن الكاتب التركي Ewliya Chelebi في مسامرته «Siyahat - Nama» المليئة بالتفاصيل حول الموسيقى التركيه والأوربيه لم تتأكد إشارته لذلك الاقتباس الذي يُقال أنه تمَّ في زمنه . وقد تكون قصة كيواركيان حدثت في إدعاء Cantimir (المولود في عام ١٦٧٣) بأنه مُخترع المقاطع الصوتية في الموسيقى التركيه[٢١] . وكانت تلك المقاطع في الحقيقة هي الحروف الهجائية التي

استعملها العرب بنفس الطريقة لمدة ثمانية قرون[٢٢] .

والإدعاء الذي قال به سوريانو بأن الأسبان هم من أوجد المقاطع ، وكان ذلك مرتبطا بنظريته التي مفادها أن عرب الأندلس أخذوا موسيقاهم من المصادر الأسبانية ، وهو أمر لا يمكن قبوله أو تأييده تماما ، وهو في هذه الحالة لم يُقدِّم أو يُبيِّن أدلة سوى قوله أن نشيد Ut queant Laxis كان معروفا في أسبانيا قبل الفترة التي ظهر فيها الراهب چويدو في إيطاليا ، وهذا أمر غير مقبول وليست له علاقة بالنسبة لسؤالنا عن منشأ المقاطع اللفظية .

إن التشابه والتماثل اللفظي والصوتي بين النظام العربي وبين النظام الچويدي ، كما بيَّنتُ وحدَّدتُ فعليا فيما سبق ، لافتا للنظر بكل تأكيد . ومن المرجَّح أن هذه الحقيقة المُتَّفقة مع نظرية Villotesau التي مفادها أن چويدو قد استعار نظامه الموسيقي من العرب[٢٣] ، وأن ذلك قد أثَّر في كل من : Dalberg[٢٤] ، Crichton[٢٥] وPocock[٢٦] وجعلهم يظنُّون ويعتقدون في الأصل العربي لتلك المقاطع . يُضاف إلى ذلك أن التشابه اللفظي والصوتي يحمل في طياته أيضا بعض الاتفاق في النشأة والتطور ما عدا استعمال درجة الحسَّاس [سابعة السلم] التي لم يتوصَّل إليها چويدو ولم يستعملها في مقاطعه اللفظية .

والغريب في الأمر ، أن استعمال المقطع اللفظي ذو الأصل التركي - الفارسي Pa أو be له أهمية فائقة ، حيث أن أقدم استعمال له كمقطع يُعبِّر عن درجة الحسَّاس [الدرجة السَّابعة] في الموسيقى الاوروبية الغربية كان عند Pallas Modulata of Puteanus عام ١٥٩٩ ، الذي قدَّم لفظة bi ويُقال أنه قد استعارها من المقطع الثاني Labii من النشيد الديني المذكور . ومهما كان الأمر ، فإننا نجد عند لابورديه أن مقطع Sin أو Si قد اقترحه ودافع عنه Sethus Calvisius في كتابه «Excercitatio Musicae Tertia» الذي يعود لعام ١٦١١ .

ولقد أوضحتُ سابقا أن الأسماء العربية للمقاطع اللفظية وردت بتتابع غير منتظم لم أتمكَّن من الإطلاع على أي نماذج أو أشكال أخرى له . وحتى الآن يجب القبول بأن جميع وثائقنا الموسيقية العربية التي ورد بها ترقيم موسيقي

(عدا كتاب «معرفة النغمات الثمانية» ، نسخة مدريد) تعود جميعها لعرب المشرق ، وما يجب أن نتمعن فيه بالأحرى مُؤثرات عرب المغرب [يقصد بلاد المغرب والأندلس] في هذا الخصوص . وفضلا عن ذلك فإن عدم التوافق هذا لا يجب بالضرورة أن يحظى بذلك الاهتمام الكبير ، خاصة وأننا نجد الفارابي قد أجاز وأورد في كتاباته مرارا وتكرارا تتابعات مُتغيِّرة وغير ثابتة من هذا النوع(٢٧) . ولدينا أيضا أدلة وإثباتات عديدة لتتابعات غير منتظمة ناتجة عن حقيقة أن الأحرف الأولى للأسماء الفعلية للدرجات الصوتية والمقامات يمكن استعمالها كرموز تدوينية وترقيمية (٢٨) .

وهكذا يتَّضح لنا أنه ، من بين الإدعاءات المتعددة عن نشأة رموز المقاطع اللفظية ، نجد اثنين منها فقط يستحقان التأمل وإمعان النظر وهما : نظرية النشيد الدِّيني التي عُرفت بطول استعمالها وانتشارها زمنيا ، والأصل العربي للمقاطع . ولدينا الكثير من المعلومات والتفاصيل الموثَّقة عن نظرية النشيد الديني ، كما تعتقد الآنسة شليسنجر ، وهو شيء غير مُحقَّق فعليا . والإدِّعاء بالأصل العربي أيضا يفتقر للأدلة التوثيقية ، ولكن يبدو أنه لا يقل في أهميته أو صحته عن نظرية النشيد الديني . وفي الحقيقة يبدو أنه من المشوِّق جدا أن نجد عالميْن من أكثر العلماء الألمان شهرة وهما : E. M. von Hornbostel و Dr. Robert Lachmann حاولا إيجاد مفتاح لحل معضلة إشارة لابورديه للدور العربي ، ولكن جهودهما ذهبت أدراج الرياح !! . مع ذلك ، فإن الأخير قال ذات مرة للمؤلف [فارمر] في مناقشة وحديث عن هذا الموضوع : «إن ما نستطيع أن نقوم به الآن هو أن نضع ذلك في اعتبارنا وننتظر فرصة إيجاد حل مناسب لهذه المعضلة(٢٩) .

هوامش الفصل الخامس

1. Pp. 8-9.

2. P. 22.

3. P. 9.

٤ . وهذا ما قال به أغلب كُتّاب الموسيقى القدماء نذكر منهم :

Gafurius (1492), Glareanus (1547), Vicentino (1557), Galilei (1581), Zarlino (1589), Kircher (650),

و فوج من الناسخين

5. Riemann, "Dictionary of Music" (fourth edition, English translation), p. 744, "Encyclopaedia Britannica," xii, p. 688, Grove's "Dictionary of Music," iv, p. 500.

6. Riemann, "Dictionary of Music," p. 310, Grove's "Dictionary of Music," ii, p. 258,

يقول : «هناك أسباب قوية تجعلنا نصدّق أنه قد اخترع الهكساكورد والسولميسيشن واليد التوافقية ، أو على الأقل هو أول من وضع الأسس التي عليها قامت هذه المخترعات» .

7. Sigebertus Gemblacensis (died 1113).

8. "Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft," July-September, 1900.

9. Sylvan Levi in the " Grand Encyclopedia " (sub "Inde")

جعل العرب يستعيرون التدوين الصولفائي من الهنود . لمزيد من الشواهد عن الأصول الهندية أنظر أيضا :

The "Proceedings of the Musical Association" (XIXth. Scessioin, p. 38).

10. "S.I.M.G." as, cited, p. 548.

11. Gerbert, "Scriptores," ii, p. 232.

12. Kiesewetter, "Musik der Araber," p. 22.

13. Soriano-Fuertes, "Historia de la Musica Espanola," i, p. 80.

14. Helmholtz, "Sensations of tone" (third English edition), p. 285.

15. Lange, "S.I.M.G.," July-September, 1900, p. 552.

16. Helmholtz, op. cit., p. 285.

17. Fetis, "Biog. Univ."

18. Penna, "Albori musicali" (1672).

19. Bononcini, "Musico Prattico" (1673).

20. Cantone, "armonia Gregoriana" (1678).

21. Cantimir, "Histoire de L'empire othoman," ii, p. 237, villo-teau, "De I'etat actuel de I,art musical en Egypte," p. 627(folio editiot), Toderini, "Lett. Turch." i, p. 225, Raouf yekta bey, "Demetrius Cantemir" ("Revue Musicale,"1907).

22. Cf., Glynn, "Analysis of the Evolution of Musical Form," p. 32.

23. Villoteau, "Desc. Des instruments de musique des orientaux," p. 857.

24. Dalberg," Ueber die music der Indier," p. 112.

25. Crichton, "History of Arabia," ii, p. 117.

26. Pocock, "Flowers of the East," p. 41.

27. Kosegarten, "Lib. Cant.," pp. 78, 85 and 88.

28. "Madrid MS." No. 334 (Robles Cat.), No. 2, "Gotha MS." No. 1350, folio 19, v.

(٢٩) بالرغم من أن لابورديه لم يقدّم أي إشارة لمصدر معلومته ، نجد من الحق أن تقول : إنه يفتقد الدقة في هذا الخصوص في جمل أخرى ذات علاقة بالموسيقى العربية ، بالرغم من أنه بالنسبة للحالة الأخيرة نجد أنفسنا قادرين على تحديد المصدر حتى مع مينينسكي فنحن لا نعرف أكان قد أشار لاستعمال القدماء أم المحدثين .

الفصل السَّادس
معلومات جديدة عن نشأة التدوين الموسيقي

«لم تترك الكتابة الموسيقية اليونانية أي أثر في الفن المسيحي ؛ بعد المسافات الطويلة نسبيا ، تمَّ استبدالها بنظامين للتدوين خاصَّين بالشعوب الغربية : النيومس والحروف اللاتينية» .

Gevaert "La musique de Pantiquité" .

فيما يتعلَّق بموضوع نشأة التدوين الموسيقي ، أشرتُ سابقا لتدوين Hermann Contract (بين أعوام ١٠١٣ و ١٠٥٤) الذي كان يبدو غريبا في مظهره ، وأنه ربما قد استعاره من العرب(صفحة ١٥) ، ومرة أخرى نقول أن ذلك قد تمَّ من خلال الاتصال بهم ، كما يمكن القول أن «أوروبا قد تكون أخذت أفكارها الأولى عن تدوين موسيقي ثابت وواضح لدرجات النغم»(صفحة ٢٢) . والآنسة شليسنجر لم يكن لديها دليل تجريبي واحد ، لأنها تقول : «إذا اختبرنا بكيفية سريعة علم الموسيقى التي ورثته أوروبا عن قدماء الإغريق بشكل مستقل عن التأثير العربي ، فإننا سنجد سلسلة من التدوين الكامل لدرجات النغم (أنظر Alypios) و(Aristeides) صمّمه فيثاغورث للنظام المقامي ويحتوي على عدة رموز مختلفة للموسيقى الآلية والصوتية .

وهذه الطريقة ، مثلها في ذلك مثل طريقة النيومس neumes البيزنطيه ، وهي تدل على معرفتهم واعتيادهم على النظام المقامي ، كما أن توضيح القيم الزمنية المُحددة لدرجات النغم (والتي كانت ، حتى ذلك الوقت ، تحمل أخطاءً في ترجمتها) كانت بمساعدة تسميات اصطلاحية مُستعارة من نغمات آلة

القيثارة . ويبدو أن هذه الطريقة للتدوين لم تنشأ بمعزل عن الدراسات النظرية ، وأنها قد استُعْملت بشمول يمكن استنتاجه من حقيقة أن الكثير من جزئيات هذا النظام ألتدويني قد تمَّ اكتشافها ، من وقت لآخر ، من مدوِّنات مكتوبة على المرمر وعلى أوراق البردي يمتد تاريخها من القرنين الثالث أو الرابع قبل الميلاد إلى القرن الرابع الميلادي ، وفي القرن الأخير كانت المُدوَّنات عبارة عن نشيد مسيحي مكتوب بالإغريقية عُثر عليه بين أوراق ألـ Oxyrhynchus Papyri . والمُلفت للنظر ومن باب الملاحظة أن الآنسة شليسنجر قد قبلت اختراع فيثاغورث ، بالرغم من أن نسبة هذا الاختراع للعالم اليوناني قد ذكره واحد فقط من المؤلفين المتأخِّرين عنه نسبيا وهو أريستيديس في بداية القرن الميلادي الثاني[١] ، وهو أمر لا يدعو لكثير من الثقة كما قال Gevaert[٢] .

وحتى لو قبلنا بأنه كان للإغريق نسق أو مشروع بديع متكامل للتدوين الموسيقي ، يبقى موضوع النِّزاع متمحورا حول درجة تأثير ذلك النَّسق على أوروبا العصور الوسطى ؟ وما هي القنوات التي تسرَّب عن طريقها ذلك التأثير ؟ وقد أُخبرنا بأن ذلك النَّسق للتدوين الإغريقي كان مُستعملا حتى فترة متأخرة وصلت للقرن الرابع الميلادي ، وهو أقصى ما يمكننا القبول به ، ولكن يجب أن نضع في الاعتبار أيضا تجديد الراهب الإيطالي چويدو الذي أشار بأن تلك الطريقة للتدوين تنتمي لأم قديمة[٣] .

وعلى كل لم يثبت فعليا أن كلاً من بوثيوس[٤] وكاسيودوروس[٥] ، كانا على علم بمنهج للتدوين الموسيقي معاصر لهما ، بالرغم من أن الآنسة قد حاولت إقناعنا بأن بوثيوسً كان مُساهما في نقل التدوين الإغريقي لأوروبا الغربية . وفيما يلي ما قالته الآنسة في هذا الصدد : «إن هذا النسق التدويني(الذي ذُكر أعلاه) قد استعمله بوثيوس في سياقه المناسب لتقسيم المونوكورد monochord صندوق الوتر الفردي المصوت ، وقد لوحظ وجود مجموعة من النقاط على درجات الرسم التخطيطي بحروف أبجدية متتالية وذلك تبعا لنمط بطليموس» .

«وهذه الأدوات كانت تُمثل خطة تطوّر الموسيقى في الغرب بجانب مسلكها

الطبيعي في النشوء والارتقاء كفن إبداعي ، قادت إلى استبدال الرموز اللفظية بالأشكال التخطيطية النقية التي استُعملت قبلئذٍ في تقسيمات صندوق الوتر الفردي المصوِّت التي حلت تدريجيا محل تدوين طريقة النيومس ألمقاميه ألـ modal . إن نظام التدوين في الغرب ، الذي وُلد من حاجة عملية تطبيقية مُلحَّة ، قد تأسَّس مرة أخرى ، مثله في ذلك مثل التدوين الإغريقي ، عن طريق المونوكورد على السلم الثُّماني octave المقبول بشكل عام» (الملحق السادس والثلاثون) .

وإذا قُمنا بالتَّمعُّن في هذا الموضوع بشيء من السطحية والسرعة كما تقترح الآنسة شليسنجر فإنه من المحتمل أن نجد بعضهم قد يوافقون على ذلك ، كما نأمل نحن بعناية وحرص ، مما يدعوني إلى التسليم بأن قلة منهم يمكن أن يقبل هذه النظرية أو الرؤية ولو لدقيقة واحدة . وفي الحقيقة أننا ندين لإقرار بوثيوس بأنه من المؤكد أن التدوين الإغريقي لم يتبناه أو يستعمله اللاتينيون[٦] .

ومن المؤكد أن بوثيوس قد استعمل الخمسة عشر حرفا الأولى من الأبجدية الرومانية ، ولكنها كانت نسبية فقط وليست صرفة أو بحته . وهكذا يمكن القول بأنها كانت خالية من القيم الثابتة المُحددة كما أشار إليها جيفايرت وغيره منذ ذلك العهد[٧] . فمثلا الفاصلة الموسيقية A ـ B قد تدلُّ على البعد الثُّماني أو الخامسة أو الرابعة أو حتى لمسافة نصف البعد (semitone)[٨] . وحقيقة الأمر يبدو كوضوح شمس الظهيرة أنه لا التدوين الإغريقي بذاته ولا ما يُسمَّى بالتدوين البويثي Boethian [نسبة لبوثيوس] له أي تأثير يُذكر على التدوين الغربي الأوربي الذي تدَّعيه الآنسة شليسنجر .

وكما أوضحتُ سابقا ، فإنه بعد سقوط رومه لم يكن هناك أي أثر لعمل مُستورد في نظرية الموسيقى في غرب أوروبا علمنا به حتى منتصف القرن التاسع[٩] . وحتى Isidore of Seville (المتوفى عام ٦٣٨) قد فشل في إخبارنا عن التدوين الموسيقي ، بالرغم من أنه لم يتغاضَ عن الإشارة لعدد من الأشياء المماثلة[١٠] . وحتى ما يمكن أن نطلق عليهم رواد المنظِّرين من أمثال :

Aurelian of Reome وRemy of Auxerre قد سكتوا عن هذا الموضوع كلية .

وبصراحة يجب أن ننظر في أي مكان آخر بحثا عن مجموعة الحروف التي أثَّرت في تبنِّي التدوين الموسيقي في أوروبا الغربية ، والذي يمكن إرجاع ظهوره إلى القرن العاشر الميلادي[١١] ، حيث كانت لنا الحروف السَّبعة الأولى من الأبجدية الرومانية التي استُعملت للتَّعبير عن درجات وأنغام المقام الكبير . وهي ليست كما هو الحال في التدوين الفراغي أو المسافي diastematic notation في نظام تدوين النيومس الذي ينتمي لموسيقى الغناء الكنسي ، خاصة وأن التدوين اللفظي الدنيوي الذي يعتمد في تكوينه على الحروف الأبجدية وكانت له علاقة وثيقة بالموسيقى الآلية[١٢] ، يُعتبر حقيقة خطيرة جدا لفتت الأنظار ووجهتها إلى فكرة جديدة في أوروبا الغربية .

وعلى الجانب الآخر نجد أن العرب عرفوا تدوينا لفظيا سبقوا به أوروبا بقرن كامل من الزمان واستعملوه بشكل خاص في تدوين الموسيقى الآلية . وفي كلا الحالتين نجد أن ذلك التدوين كان متداولا بين الموسيقيين التطبيقيين الذين بالنسبة لهم كان المُنظِّر العربي كتابا مقفلا [أي أن المزاولين لفنون العزف والأداء العملي كانوا بعيدين كل البعد عن المصادر النظرية المكتوبة] . يُضاف إلى ذلك أن أولئك التطبيقيين العرب كانوا لا يُعيرون كثير الانتباه للمنظرين الموسيقيين كما علمنا من كتاب الأغاني [للأصفهاني][١٣] ومن يحيى بن علي[١٤] . وقد أخبرنا الراهب الإيطالي چويدو الأريتسي بلغة واضحة أن الحال كان كذلك في أوروبا الغربية ، وأن «كتاب بوثيوس كان غير ذي فائدة للمغنيين المحترفين وأنه وُضع قصدا للفلاسفة والمنظرين» .

وهذا يقودنا بالتالي للبحث عما كان يملكه العرب من أنواع التدوين اللفظي قبل أن تستعيره أوروبا الغربية منهم والتي فيما بعد استعارته . وهناك قصة تُروى عن الفارابي حدثت في بلاط سيف الدولة أنه قام بتوزيع قطع [أجزاء] موسيقية على عازفي البلاط . وقد روى تلك القصة كل من Pocock[١٥] وClouston[١٦] ، وهي مُختلقة أو خاطئة بكاملها . ويبدو أن ذلك الخطأ يرجع

إلى D'Herbelot الذي كتب قائلا : «Il tira sur le champ de sa poche une piece, avec toutes ses parties, qu'il distribua aux musiciens.»[١٧] ، وغير مُستبعد أن يكون مصدر هذه القصة من كتاب رسالة الموسيقى لإخوان الصَّفا وقد وردت كما يلي : «لقد أحضر الرجل [الفارابي؟] عُدَّة أو مجموعة قطع مُفككة[١٨] (خاصة بآلة العود) قام بتركيبها أو تجميعها مع بعضها بعضا وربط فوقها مجموعة من الأوتار وقام بعد ذلك بالعزف عليها»[١٩] .

وفي الحقيقة لم يستعمل العرب قطعا موسيقية بهذه الطريقة ليقوموا بالأداء العملي أو العزف عليها ، حيث كانوا يتعلمون كل شيء عن طريق التلقين الشفهي المباشر [أو عن طريق السَّماع] ، بالرغم من أنهم قد استعملوا المقاطع اللفظية في التدوين الموسيقي وكان ذلك بشكل متوازن وشديد الوضوح مع التطبيق العملي للنظرية . وفي عهد مبكر أثناء خلافة المأمون (المتوفى عام ٨٣٣)[٢٠] و إسحاق الموصلي (المتوفى عام ٨٥٠)[٢١] كانت هناك طريقة عملية للتدوين الموسيقي معروفة ومُطبقة في ذلك الوقت . ونجد مثلا تدويناً موسيقياً فعلياً ورد في أعمال يحيى بن علي بن يحيى (المتوفى عام ٩١٢) الذي يُعتبر وريثا لمدرسة إسحاق الموصلي . ونورد فيما يلي طريقة يحيى في تدوين موسيقى آلة العود [٢٢] :

الرموز	أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي
النغمات	G	a	b♭	B	C	d	e♭	e	F	f#

وكما ورد في مخطوط مدريد أن عرب المغرب في شمال أفريقيا وأسبانيا كانوا يستعملون في ذلك الوقت طريقة للتدوين الموسيقي العملي تختلف عن الطريقة المذكورة أعلاه ، وفيما يلي طريقة لتدوين موسيقى آلة العود وردت في مخطوط «معرفة النغمات الثمانية»[٢٣] :

الرموز	ا	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح
النغمات	C	D	E	F	G	a	b	C

وكان للكندي (المتوفى عام ٨٧٤) تدوين موسيقي يبدو أنه اعتمد فيه على السلم الملون ؟ Chromatic وهو كما يلي[٢٤] :

الرموز	أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي	ك	ل
النغمات	a	b♭	b	C	c#	D	e♭	e	f	F#	G	a♭

وما ورد من طرق ووسائل للتدوين الموسيقي كان يسبق فعليا الفترة الزمنية التي تبنَّت فيها أوروبا الغربية طريقة التدوين اللفظي ، ويسبق أيضا فترة الفارابي الذي قامت الآنسة شليسنجر بانتقاد طريقته في التدوين قائلة :

«لقد استعمل الفارابي الحروف الهجائية العربية مطابقة لتسميات مصطلحات النظام الإغريقي القديم الثابت والتام المبني على نغمات مقامين متتالين ، وأن ذلك لا يعدو أكثر من كونه مجرد مصادفة لاختياره نفس المجموعة التي استعملها بطليموس ، واضعا حرف («بدلا عن الرمز الإغريقي Xi الذي استعمله بطليموس) بين N وO وأسماه Sine سين» (صفحة ٨) .

ويبدو أن هذه الجملة التي أوردتها الآنسة مضللة أو مخادعة وكان من الممكن تحاشيها وتفاديها ليحل محلها مصدر أكثر دقة لما ورد عن نظام التدوين الذي استعمله كل من بطليموس والفارابي ، مع الاهتمام بما استعاره الإغريق من عناصر الثقافة السَّاميِّة . فهل اختار الفارابي ذات المجموعة كما اقترحت الآنسة ، ولم يكن ضروريا أن تثبت أنه قد قلَّد بطليموس وحاكاه . وقد يكون ما حدث من تزامن وتطابق كان نتيجة للحقيقة التي مفادها أن الإغريق كانوا مدينين للسَّاميين في أبجديتهم ، وهذا ما جعل الفارابي وبطليموس يتفقان في اختيار ذات المجموعة . ومع ذلك فبكامل الدقة يمكن أن نقول إن الفارابي لم يقم

باختيار ذات المجموعة التي اختارها بطليموس ، ودليلنا على ذلك نورده فيما يلي جدولا يحتوى على مقارنة بين المجموعتين التي هي الجماعات التّامات المنفصلات غير المتغيِّرات للفارابي وبطليموس (٢٥) :

التدوين الصولفائي	رموز الفارابي	رموز بطليموس	النغمات	بيان المصطلحات
لا	ف	ξ	a	Nete hyperbolaion
صول	،	s	g	Paranete hyperbolaion
فا	س	ε	f	Trite hyperbolaion
مي	ن	δ	e	Nete diezeugmenon
ري	م	γ	d	Paranete diezeugmenon
دو	ل	β	c	Trite diezeugmenon
سي	ك	α	b	Paramese
لا	ي	ξ	a	Mese
صول	ط	s	G	Lichanos meson
فا	ح	ε	F	Parhypate meson
مي	ز	δ	E	Hypate meson
ري	هـ	Y	D	Lichanos hypaton
دو	د	β	C	Parhypate hypaton
سي	ج	α	B	Hypate hypaton
لا	أ	ξ	A	Proslambanomenos

وهكذا يتضح لنا أن كلا النظريتين قد استعملت حروفا أبجدية أو رموزا رقمية مختلفة عن الأخرى ، ولكن لم يعبر أي منهما في أي حال عن نظام تدويني مطلق حسب فهمنا لهذا المصطلح ؟(٢٦) .

ومهما كان فإن المنظِّرين العرب والفرس المتأخرين نسبيا نجدهم أحيانا قد استعملوا تطبيقات متغيِّرة للحروف الهجائية في تعاملهم مع الفن النظري ، ومع ذلك يبدو أنهم متفقون بشكل عام في تدوين الفن العملي التطبيقي . ويمكننا أن نجد ذلك عند كُتَّاب مثل : صفي الدين عبد المنعم [الأرموي][٢٧] ، الشيرازي[٢٨] ، ابن غيبي[٢٩] ، ومؤلف مخطوط محمد بن مراد (القرن الخامس عشر)[٣٠] ، وشرح مولانا (القرن الخامس عشر)[٣١] . وقد أخبرنا ابن سينا(المتوفى عام ١٠٣٧) أن الموسيقيين التطبيقيين كانت لديهم مدوَّنات تطبيقية لآلة العود ، أورد منها المدونة التالية :

الأوتار والأصابع	الرموز
الوتر الرابع (بم)	(؟)
الوتر الثالث (مثلث)	ل
الوتر الثاني (مثنى)	م
الوتر الأول (زير)	ز
الوتر المفتوح (مطلق)	و
الأصبع الأول (سبَّابة)	س
الأصبع الأوسط (وسطى)	(؟)
الأصبع الثالث (بنصر)	ب

وكان الإيقاع والمقاييس الزمنية تُدوَّن بشكل عام عن طريق التسمية بمحاكاة الأصوات onomatopoeia مثل تن ، تنن ، تننن . . . الخ . . . ولكن في بعض الأحيان كانت الحروف تُستعمل أيضا كما علمنا بوضوح من ابن سينا حيث قال : «لقد رأيتُ بأمِّ عيني أولئك الذين كانوا يكتبون الإيقاع كما يسمعونه بأسرع ما يمكن»[٣٢] . ولقد استعمل الحسن بن زيله(المتوفى عام ١٠٤٨) أسماء دساتين العود [عوارض تُركَّب على واجهة زند آلة العود لتحديد مواقع عفق

الأوتار المطلقة لاستخراج نغمات الآلة] استعملها في الجزء العملي من رسالته في الموسيقى ، إلى جانب استعمال التدوين بالحروف في الجزء النظري منها(٣٣) . والغريب أن يُقال أن تدوين ابن زيله كان متطابقا مع ما ورد في رسائل الموريستوس العرب Arabic Muristus عن آلة الأرغن الهوائي(٣٤) التي يرجع تاريخها للقرن العاشر وربما القرن التاسع ، وعليه فإنني أورد نموذجا لها فيما يلي :

الرموز	أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي	يا	يب
النغمات	A	B	C#	D	E	F#	G	a	b	c	D	e

وكما أوضحتُ سابقا فان الإيقاع والقيم الزمنية كان يُعبِّر عنها إما بمحاكاة الأصوات بألفاظ مقطعية أونوماتوبيا onomatopoeia أو بالحروف الهجائية . ونجد أن أقدم ترقيم حقيقي للضروب الإيقاعية قد ورد في فترة مبكرة عند الكندي (المتوفى عام ٨٧٤)(٣٥) ، وقد استعمل الفارابي (المتوفى عام ٩٥٠) محاكاة الأصوات بالألفاظ المقطعية وبالتنقيط puncta [استعمال النقطة والشرطة للتعبير عن الضروب والأزمنة القوية والضعيفة](٣٦) . وأحيانا كان يتمُّ استعمال الجذور الفعلية للعروض الشعري ، حيث استعمل إخوان الصفا الجذر (فعل) لهذا الغرض في القرن العاشر(٣٧) ، واستعمل ابن زيله الحروف الهجائية . وكان الإغريق قد استعملوا رموزا ذات مقادير مِتْرية موزونة بشكل غير واضح يلفه الغموض(٣٨) .

وقد قمتُ بإجراء اختبارات مُعمَّقة بعيدا عن السطحية للمجموعة الكاملة الرائعة لتدوين درجات النغم التي تقترح الآنسة شليسنجر أنها كانت أصول التدوين اللفظي الأوربي ، وعليه ، وبعد تلك الاختبارات فإنني أقرُّ بفشلي في قبول أن هذا النظام يمكن نسبته مباشرة للإغريق ، وذلك للأسباب التالية : أولا : أن أوروبا ، في الحقيقة ، لم تتعرَّف على المنظِّرين الإغريق بشكل مباشر حتى

بعد تبنِّيها لنظام التدوين المعتمد على الحروف الهجائية . ثانيا : عدم وجود اتفاق بين النظام الإغريقي وبين ما تبنَّته أوروبا الغربية لاحقا . وعلى الجانب الآخر فإن التدوين الأخير يوافق تدوين الغرب العربي [المغرب والأندلس] . ودعونا نقارن بين تدوين الغرب العربي الذي ورد في «مخطوط معرفة النغمات الثمانية» وبين ذلك التدوين الذي ظهر لأول مرة في أوروبا في رسالة De harmonica institutaione ، وفيما يلي نورد النظامين :

معرفة النغمات ألثمانية :

الرموز	أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح
النغمات	C	D	E	F	G	a	b	C

De harmonic institutione[٣٩] :

الرموز	A	B	C	D	E	F	G	A
النغمات	C	D	E	F	G	a	b	C

والتدوين العربي كان آليا صرفا ، أي خاصا بتدوين الموسيقى الآلية ، كما كان التدوين الأوربي الغربي المبكِّر بالضبط . وكان ذلك بداية ظهور المقام الموسيقي الكبير الحديث [الماجير] وهو تمهيد يُعزى للعرب[٤٠] ، أو على الأقل للسّاميين الشرقيين[٤١] . وليس قبل القرن الحادي عشر قد تمَّ في أوروبا الغربية أي اتصال مباشر أو غير مباشر مع أنظمة التدوين الإغريقية مثل ما حدث في : Musica Enchiriadis و"Dialogus" of Pseudo-Odo[٤٢] .

ولكن كل ذلك حدث بعد بداية الاتصال بالعرب بزمن طويل ، ويبدو أن ذلك كان بكل وضوح الدافع والملهم للمنظِّرين الأوربيين للقيام بتحسين النظام الموجود لديهم وهو ما قاموا به فعلا . وهذا ما كان سببا في تضليل الآنسة

شليسنجر في ملاحظاتها عن هيرمان كونتراكت عندما قالت إن تدوينه الفاصلي «كان متفرقا ومتباعدا ولم يكن له أي تأثير لاحق على نظام التدوين الخاص بنا» .

وما أقصده في هذا الموضوع أن العرب كان لديهم بالفعل نظام من التدوين العملي التطبيقي ، كما أوضحتُ سابقا ، ومن المحتمل أن يكون هيرمان كونتراكت أحد أولئك الذين تأثروا به . وسواء أكانت محاولته متفرقة ومتباعدة أم كانت غير ذلك فهي لا تبعد عن صلب الموضوع . ولا زالت هناك جملة أوردتها الآنسة شليسنجر تحتاج للنظر والانتباه وهي : «ما تعلَّمه العرب من الإغريق والفرس في موضوع التدوين ، فهم لم يحملوا على عاتقهم أي تقدم ولم يقوموا بأي تطوير لنظام تدوين علمي يُستعمل في ترقيم الألحان ، فالأسماء التي أُطلقت على دساتين آلات العود لم تستعمل بهذا المعنى في تدويننا ، ولكن بالأصح كرسم جدولي tablature أو مُسمَّيات لدرجات سلمية معينة» .

وما أوردته الآنسة إما خاطئا أو مضللا ، وفيما يلي توضيح لذلك : أولا : إن العرب قد تعلَّموا شيئاً ما من الإغريق في هذا الموضوع يمكن القبول به ، ولكن من الفرس فهذا أمر مستبعد ، خاصة وأن الوثائق الموسيقية العربية تسبق تاريخيا الفارسيه ، وهكذا فإننا لا نستطيع أن نُحدد ما الذي تعلَّمه العرب من الفرس . ثانيا : الأسماء التي أطلقوها على دساتين آلة العود مثل مطلق وسبَّابه . . . الخ . . . بعيدة بعض الشيء عن مُدوَّنات الأصوات التي أُعطيت لها ، ولكن الرسم الجدولي التابلاتوره هو تدوين فعلي . وهذا يمكن تأكيده مما ورد في كلام الآنسة ، خاصة وأنها تقول إن التدوين الألف بائي الذي ورد في تدوين المقامات الإغريقية لا يوجد اختلاف بينها وبين التابلاتوره الأبجدية الخاصة بالسلالم الموسيقية العربية . ثالثا : إن العرب لم ينقلوا التدوين الذي تبنُّوه بعيدا هو خطأ وغير حقيقي بكل تأكيد .

وفي اكتساح واضح استطاع الكندي أن يضع جانبا نظام التدوين الإغريقي المعرقل باستعماله ذات الرموز لكل مقام ثُمانية . وان المطبِّقين العمليين لم يتبعوا

خطوته المتقدمة كما ورد عند يحيى بن علي بن يحيى في مخطوط «معرفة النغمات الثمانية» . وكانت المدرسة النظامية المنهجية للمشرق العربي منذ عهد صفيٍّ الدين عبد المؤمن [الأرموي] قد تراجعت للخلف باستعمالها رمزا لكل نغمة . ولكن عند أولئك المنظِّرين وجدنا «نظاما تدوينيا أُستُعمل لترقيم الألحان» في مستوى متطور ، بالرغم مما تعتقده الآنسة إن الأمر على عكس ذلك . وهذا ما نجده في «كتاب الأدوار» لصفي الدين عبد المؤمن(٤٣) ، وكتاب «جامع الألحان» لابن غيبي وهو ما يُمثِّل المدرسة النظرية العربية ـ الفارسية(٤٤) . وهكذا أصبح لدينا ترقيم للألحان عن طريق التدوين اللفظي كما ورد سابقا بالفعل ، مع وضع القيم الزمنية تحت كل نغمة .

والقول إن العرب قد واصلوا تطوير هذا الفن أبعد من ذلك يتضّح من رسالة شمس الدين الصّيداوي الذهبي(٤٥) . وهنا نجد مُدرَّجا من ثمانية خطوط استُعْمِل لغرض التدوين(٤٦) . وهذا النظام يختلف قليلا عن النظام الذي استُعْمِل في أوروبا والذي يُنسب لـ Vincenso Galile(٤٧) و Kircher(٤٨) . وقد قام C. F. Abdy Williams باستعارة التمرين الذي ورد عند الأخير(بالرغم من أنه نسبهُ للأول بشكل خاطئ) قائلا «إنه غير قابل للترجمة خاصة وأن الحروف الإغريقية لا تنتمي لأي نظام تدويني»(٤٩) ، وهذا ، رغما عن ذلك ، تكوَّن من الحروف الهجائية الثمانية الأولى وهو ما يتَّفق مع المنهج العربي الخاص بشمس الدين الصّيداوي المُشار إليه أعلاه(٥٠) .

هوامش الفصل السادس

1. Aristeides (Meibom), p. 28.

2. Gevaert, "Mus. De l'antiq,"i, p. 423.

3. "Veteres porro utebantur nominibus ad notationem octodecim illorum sonorum, et literis, quae Notae Musicae vocabantur, de quibus nune est dicendum." Gaudentios (Meibom),p.20.

4. Boethius, "De inst. Mus.," iv, 3.

5. Cassiodrus, "De art.," cap.; v.

6. "Encyclopaedia Britannica," xix, p. 86.

7. Gevaert, "Mus. De l'antiq," i, p. 436, David et Lussy, "Hist. de la Notation musicale," p. 38.

8. Boethius, op. cit., iii, i, 3-4 and 9-11.

٩ . راجع كتابي هذا صفحة ١٠٦-١٠٧ .

10. Isidore, "Etym.," xx, 1.

11. Gerbert, "Scriptores," i, p. 118.

12. Ibid. i, p. 318.

13. "Kitab al-aghani," v, p. 53.

14. Yahya ibn, Ali, "British Museum MS.," 2361, folio 236, v.

15. Pocock, "Flowers of the East," p. 41.

16. Clouston, "Flowers from a persian Garden," p. 8.

17. D'Herbelot, "Bibi. Orient.," ii, 438.

18. "Khashabat" implies "unfinished or unassembled implements."

19. IKhwan al-safa ("Cairo Edition"), i, p. 114, ("Bombay Edition"), i, p. 85, has Khashibat.

إن المقصود هنا هو آلة العود ، كما ورد عند ابن خلّكان في وفيات الأعيان حيث استعملت كلمة عيدان

التي تعني الخشب ، واستعملت بدلا من الخشبيات .

20. "Iqd al-Farid," iii, p. 188.

21. "Kitab al-Aghani," ix, pp. 54, 56.

22. Yahya ibn, Ali, "British Museum MS.," Or. 2361, folio 237.

يقول يحيى بن علي أن النغمة العاشرة هي فا المرفوعة نصف بعد (#) مثلا أوكتاف بنصر المثلث [ثمانية أصوات أعلى] . وهذا في الواقع خطأ من الناسخ وقد يكون هو خنصر المثلث كما قال بوضوح تام بأن المسافة أو القفزة تساوي بعد صوتي كامل من الدرجة الصوتية التي تسبقه ، «أي ما يساوي المسافة بين دستان السبابة ودستان البنصر» والتي هي كانت ٨/٩ . وعليه فان النغمة العاشرة يجب أن تكون (صول) . وكلمة سبَّابة لا يمكن أن تحلَّ محل الوسطى أو بديلا عنها لأن المسافة من الوسطى للبنصر تساوي أبوتومي فيثاغورثية : ٢١٧٨ / ٢٠٤٨ ولكن هذا قد يكون سبابة إلى وسطى التي يجب أو تعطي ليمًا : ٢٤٣/٢٥٠ . وحتى الآن النقاش في صالح نغمة أل فا المرفوعة نصف بعد (#) كما ورد في ملف رقم ٢٣٧ ، الجزء الخامس في مخطوط يحيى ابن علي بالمتحف البريطاني ، حيث كانت النغمة العاشرة التي اعتبرت أوكتافا (ضعف) [بعد ثماني] الذي هو القاعدة (عماد) وعليه فان النغمة هي (صول) ، (وكما ورد في الملف رقم ٢٣٨ الجزء الخامس ، حيث أن النغمة العاشرة أشير إليها على أنها الدستان الأول على وتر الزير الأول) . والنغمات السفلى لآلة العود تعطي :

A. B. C. C#. D. E. F. F#.

وقد تكون هناك هفوة أخرى لناسخ المخطوط في كتابة هذا التدوين الموسيقي بحذف أو نسيان الرموز الدّالة . وهذه الرموز ذات أهمية ولكنه أورد منها تسعة فقط . والحذف الواضح كان لنغمة (ري) ، وفي الجانب الآخر ، إذا قبلنا رموز المؤلف كما وردت فإننا سنحصل على السلم التالي بغض النظر عن النغمة العاشرة محل الجدل والنقاش :

الرموز	أ	ب	ج	هـ	و	ز	ح	ط	ي
النغمات	G	a	b♭	b	e	d	e♭	e	f

(الملحق السابع والثلاثون) .

٢٣ . "Madrid MS.," No. 334 (2). (الملحق الثامن والثلاثون) .

٢٤ . Al-Kindi, "British Museum MS.," Or. 2361, fol. 167, v. (الملحق الثامن والثلاثون) .

25. Ptolemy, ii, 5. Ksegraten, pp. 61-2.

26. For proofs, see Ptolemy, ii, 3-6 and Kosegraten, pp. 61, 78, 101, 104, 106, 4, and 119. By her use of the term (sine), Miss. Schlesnger

أخذت كمصدر لها (Lavignac's Encyclopedie de la musique, v, p. 2,716) . وهنا بمجرد نظرة خاطفة نجد أن ذلك مقنعا للقارىء بأن «نفس المجموعة» لم تستعمل . وهناك عدد من الأخطاء منها المطبعي ومنها غير ذلك في هذه النقطة عند راوينت . فمثلا انه اعتبر أن حرف الياء العربي هو الكاف وان عين ليس صحيحا بينما كاف يجب أن تكون فاء . (الملحق الأربعون) .

27. Safi al-Din, "Bodleian MS.," 992, folio 30.

28. Al-Shirazi, "British Museum MS.," Add. 7694, folio 217, v.

29. Ibn Ghaibi, "bodleian MS.," 1842, folios.

30. Muhammad ibn Murad, "British Museum MS.," Or. 2361, folios 177 and 191, seq.

31. "Sharh Maulana," "British Museum MS.," Or. 2361. On fol. 131, v.

32. Ibn Sina, "India Office MS.," 1811, folio 172, v.

33. Ibn Zaila, "British Museum MS.," Or. 2361, fol. 226 V. 236.

34. "Al-Mashriq," ix, 24.

35. Al-Kindi, "Berlin MS.," 5503, folio 32.

36. Kosegarten, p. 131, seq., 145, seq.

37. IKhwan al-Safa (Bombay Edition), i, p. 115.

38. Safi al-Din, Abd al-Mu, min, "British Museum MS.," Or 136, folio 35, seq.

٣٩ . (الملحق الواحد والأربعون) .

40. Rowbotham, "History of Music," iii, p. 547.

41. Jeannin, "Melodies Liturgiques syriennes et chaldeennes," p. 107, seq.

٤٢ . أنظر (الملحق الثاني والأربعون) .

43. Safi al-Din, "British Museum MS.," Or. 136, folio 38, v.

44. Ibn Ghaibi, "Bodleian MS.," 1842, fols 93, v, 94, v

45. Shams al-Din,"Bodleian MS.," 42, fol. 69, v, seq.

(الملحق الثالث والأربعون) .

46. J.B.Trend, in"The Criterion," February, 1924,

في مقالة له عن المغاربة في الموسيقى الأسبانية يقول : «أنه ، باستثناء واحد ، لا يوجد أي تسجيل لنغم عربي حتى نهاية القرن الثامن عشر .» وإلى جانب الكُتّاب الثلاثة الذين أُشير إليهم سابقا يمكن الاعتماد على مصدر واحد هو ساليناس (القرن السادس عشر) وردت فيه ألحان وأنغام عربية ، مثله في ذلك مثل مخطوط هام جدا ومثير يحتوي على مجموعة مختارة من القرن السابع عشر يوجد بالمتحف البريطاني : Sloane MS., 3114

47. Galilei, "Dialogo della musica," p. 36.

48. Kircher,"Musurgia Universalis," i, p. 213.

49. Grove's"Dictionary," iii, p. 397.

50. Cf., the sixth letter in Kircher (op. cit.), Hawkins (i, p. 429), and Grove (iii, p. 397).

الفصل السابع
الأثر العربي في مجال التدوين ألجدولي الآلي

وصلت إلينا وثيقة ذات أهمية تقنية خاصة ، أعني بذلك الوثيقة العجيبة : «فن العزف على العود» (Ars de pulsatione Lambuti) . . . لا موجب للتأكيد على أهمية الوثيقة المذكورة ، والتي مع الأسف لا تُفصح إلاَّ على جانب بسيط لتقنية آلة مثل العود العربي الذي قد لعب دورا كبيرا في موسيقى القرون الوسطى» .

Rafael Mitjana, "Le Monde Oriental" (1906)

بالرجوع إلى ما ورد في رسالتي سنجد ، بغض النظر عن أي إدعاء من جانبي ، أن أوروبا نفسها أقرَّت واعترفت أنها قد استعارت أحد أنظمة تدوينها ألجدولي الآلي من العرب . ومن بين الأدلة الواضحة على هذا التأثير العربي ما أورده العلامة Fr. Jayme Villanueva . ففي مؤلفه Viaje Literario a las Iglesias de Espana (Valencia 1821) أورد فقرات من مخطوط يرجع لـ Capucin convent of Gerona كان يهتم بفن الأداء العملي على بعض الآلات الموسيقية الوترية ذات الرقبة ، وعندما تمَّ الكشف عن فحوى المخطوط قوبل ذلك بحفاوة بالغة بالرغم من أن صاحب المخطوط مغربي Moor مجهول الاسم من مملكة غرناطه ، ويرجع تاريخه لعام ١٤٩٦ أو ١٤٩٧ .

ولكن يبدو بوضوح أن تاريخ هذا المخطوط المغربي المجهول الذي نقل عنه يعود إلى تاريخ أسبق كثيرا من ذلك ، لأن مملكة غرناطه [آخر معاقل المسلمين في الأندلس] سقطت عام ١٤٩٢ ، وأكثر من ذلك أن المؤلف اللاتيني لا يبدو أنه نقل مباشرة عن المؤلف المغربي ولكنه بالتأكيد نقل عن Jayme Salva . لقد

أوردتُ السطور الأولى من هذا المخطوط في رسالتي هذه ، ولكن لو تأملنا في التوجه العام للمخطوط فإنه يتوجّب علينا عرض النسخة اللاتينية الأصلية كما طُبعت مع الترجمة الإنجليزية[١] (نص لاتيني طويل ، [٢] ، [٣]) وفيما يلي الترجمة إلى العربية من الترجمة الإنجليزية :

«فيما يلي نورد فن العزف على اللامبوتيوم Lambutum وغيره من الآلات المشابهة التي اخترعها فلان وهو مغربي من مملكة غرناطه . وإنه من الروعة أنَّ نِعَمْ وهبات الروح القدس يجب أن تنهمر وتنصب على الكفرة والمرتابين . وأقول هذا بسبب أن فلان المغربي باسمه من مملكة غرناطه يستحق الحمد والثناء في أسبانيا خاصة بين عازفي آلة القيثارة الأسبان ، وعن طريق شحن ونقل روح التعلم والمعرفة إليهم ، وهو [فلان المغربي] قد كشف لنا الفن الذي يُوفِّر الفرصة لأولئك الذين لديهم الشوق والرغبة لعزف آلة اللامبوتيوم والقيثارة والـڤيول viol . وغيرها من الآلات الوترية المشابهة لها» .

«ويقول فلان إنه بعد أن يقوم عازف القيثارة البارع بتنظيم [تعديل وتثبيت] مواقع دساتين آلته بجدارة واقتدار يجب أن يُوجِّه اهتمامه إلى تحديد مواضع ومواقع أنصاف الأبعاد semitones على الآلة ذاتها . وأيضا عليه الاهتمام بمواقع هذه الأنصاف في الأغنية التي سيقوم بأدائها بمصاحبة آلته الموسيقية . ويجب عليه اختيار أداء أغنية تتوافق أنصاف أبعادها مع تلك الأنصاف التي أعدَّ آلته لتؤدِّيها وإلا فإنه سيغرق في العبث وتذهب جهوده أدراج الرياح . ويُضيف فلان أكثر من ذلك ، إن أي نغمة ربما تكون ليس لها مكان في مواقع الأصابع على دساتين الآلة(على سبيل المثال الوتر المطلق [غير المعفوق بالأصابع] (المؤلف) يكون أليف (A) في حروفه [يقصد فلان] التي يقابلها صوت أو نغمة A في حروفنا أيضا» .

«وسأقوم بوضع أبجدية المغاربة نفسها في نسق مُنظَّم ، ولكن هناك مشكلة أن المغاربة يكتبون من اليمين إلى الشمال ، ونحن اللاتينيون مع الإغريق على عكس ذلك نكتب من الشمال إلى اليمين ، وفيما يلي أقدِّم أبجدية المغاربة :

«الدستان الأول نغمة أليف على نفس الآلة هو نصف بُعد . الدستان الثاني يُطابق نغمة أليف ببعد كامل ، الدستان الثالث في الآلة يُطابق نغمة أليف ببعد كامل ونصف البعد ، الدستان الرابع قابل أو ضاهى نغمة أليف ببعدين كاملين ، الدستان الخامس طابق نغمة أليف ببعدين كاملين ونصف البعد ، وهكذا يصبح المجموع diatessaron . الدستان السَّادس يبعد عن نغمة أليف بثلاثة أبعاد ، وهكذا يصبح المجموع Triton ، الدستان السَّابع يطابق نغمة أليف بثلاثة أبعاد ونصف بعد ، وهذا ما يجعل المجموع diapente . ولكن يا ديفيد أكمل البقية لأنني قد تعبتُ ومللتُ وتعرَّقتُ . . . وقد منعني ذلك من استكمال الكتابة» .

«وكل هذه التوجيهات لعزف آلة اللامبوتيوم قد أخذتها من الأخ الراهب Jayme Salva ، وهو نسق خاص بـ Preachers ابن Bernoy (أو Banoy) حائك وناسج الكتان في أبرشية Barchin المملوء بالجود والإحسان واللطف وقد تفضَّل بشرح ما تقدَّم لي جزاه إلهي خير الجزاء» . وفلان هذا ، وهو الاسم الذي أُطلق على المغربي القادم من مملكة غرناطه افتراضا ، يبدو بوضوح أنه هفوة من الناسخ اللاتيني أو خطأ وقع في النسخة اللاتينية [يقصد إغفال اسم مؤلف المخطوط] .

وكلمة فلان في اللغة العربية تعني شخص غير معروف الاسم ، وهذا المصطلح الذي استُعمل في بعض الرسائل العربية ، بالإشارة للمصدر الذي أرشد وقاد المترجم اللاتيني لتخمين أن ذلك هو اسم المؤلف . وهذا في حد ذاته شيء يُؤكد أن المدرِّس المغربي الأصل أو المؤلف يجب أن يكون قد عاش بالفعل بوقت طويل قبل Jayme Salva ، الذي تسرَّبت أو انتقلت المعلومات عن طريقه إلى كاتب أو ناسخ المخطوط اللاتيني .

وعندما نُقارن هذا المخطوط اللاتيني ببعض الرسائل العربية مثل كتاب «معرفة النغمات الثمانية» الذي أشرنا إليه سابقا ، فإننا سنقدِّر ونثمِّن عاليا ما تمَّت استعارته . ومن المؤكد أن هذا النظام ، طبقا لاقتراح Rafael Mitjana[٤] ، يحمل صورة مماثلة ومشابهة لما قد استعمله الأسباني العظيم Vihuelistas في القرن الخامس عشر . والتدوين الجدولي لـ Adrien Le Roy, Frenchman, في

كتبه الإرشادية لعزف آلة العود(عام ١٥٥٧) وآلة القيثارون(عام ١٥٧٨) يتطابق مع المخطوط الأسباني اللاتيني القديم سابق الذكر[٥] .

إن الأدلَّة على التأثير العربي في كل من التدوين اللفظي والتدوين الجدولي الآلي أصبحا في درجة من الوضوح لا يمكن إنكارها ، ولكن يبقى السؤال عن مدى التأثير الذي تمَّ في مجال التدوين المسافي أو الفراغي diastematic . وقد حاولتُ مرارا وتكرارا أن أنوِّه في رسالتي بذكر عدد من الأدلة المُحقَّقة المعقولة التي لم يتمَّ حتى الآن تحدِّيها أو الاعتراض عليها مما يجعلني أمدُّ في انتظاري على أمل أن أتعامل مع السؤال النهائي وبشكل عام عن التأثير العربي في نظرية القياس الزمني أو المقاييس الزمنية mensural theory بشكل كامل .

هوامش الفصل السابع

١ . هذا النص اقتبسه رفائييل ميتجانه في :

"Le monde oriental" (1906), p. 210 seq.

٢ . ماذا كان اللامبوتيوم ؟ يبدو أنه كمصطلح تعرّض لخطأ من الناسخ أي أنه تحوير لكلمة سامبوتيوم «سامبوكس . ولكنه يبدو أنه كان آلة موسيقية وترية برقبة [يتم عليها عفق الأوتار الممتدة فوقها] كانت مستعملة بكل تأكيد . ومن الأغلب أنها كانت آلة البربطيوم أو الباريبطون .

3. Probably the dedicatee.

4. "Le monde oriental" (1906), p. 213.

5. See the "Vierteljahrsschrift fur Musik wissenschaft," ii, p. 34.

الفصل الثامن
نشأة الأرچانوم Organum

(نص لاتيني)
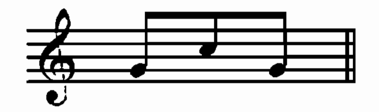
لا نعرف من هو الذي قام بالخطوة الأولى لتأسيس وإيجاد فن الأرچانوم ؟ هل يمكن أن يكون العرب ؟ هكذا كتبتُ وتساءلتُ في رسالتي[١] . وقد تتبعتُ هذا التساؤل وأوردتُ دليلين للإجابة عليه ، الأول من مصدر عربي والثاني من مصدر لاتيني . الأول كان اقتباساً من مخطوط الشفاء لابن سينا(المتوفى عام ١٠٣٧) يحتوي على إشارة خاصة بالتنظيم organizing ، والثاني يبدو لي أنه يُشير إلى مدارس تعليم الموسيقى تُدرِّس فن الأرچانوم في قرطبه . وأمام هذين الدليلين غامرنا بالقول بأن «أوروبا يبدو أنها تعرَّفت على فن الأرچانوم عندما تواصلت مع الثقافة العربية»[٢] .

وحتى الآن لا زالت الآنسة شليسنجر تقول : «عندما أعطى السَّيد فارمر الفضل للعرب في تقديم فن الأرچانوم لأوروبا الغربية ، وهو في ذات الوقت لفت انتباهنا إلى أن هذا الابتكار كان أجنبيا أو غريبا بالنسبة للموسيقى العربية الأصيلة ذاتها ، وهكذا أصبحنا نسعى للتساهل في معالجة هذا الإدعاء بالشك والريبة حتى تظهر وتُقدِّم لنا معلومات أكثر إقناعا» .[٣](الملحق الرابع والأربعون) . وقد يبدو إنه من المرجَّح جدا أن بعض الناس يطلب معلومات أكثر إقناعا قبل أن تتخلص من شكوكها حول الإدِّعاء للعرب . ولكن من المؤكد في ذات الوقت أن الإجراء المناسب يجب أن يتمحور في غربلة المعلومات التي وردت كحُجَّة في هذا الموضوع . وإذا اتَّضح لنا أن هذه المعلومات غير مُقنعة ، فعليه حينئذ يجب تجاهل أي دعوة تساهل نحوها . إن الاعتذار عن ذكر الرأي
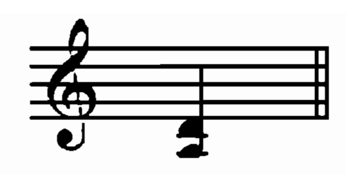
القائل بالحل العربي ربما يكون طبيعيا ، ولهذا السبب سأورد فيما يلي ترجمة لهذا المقطع من ابن سينا بالذات[٤] ، حيث يقول :

«وما له علاقة بهذا الفصل التركيبات (مفردها تركيبة وهي تعادل compound organum) وهي تُقدَّم عن طريق طرقة أو نبرة واحدة تستمر على وترين ، النغمة المقصودة وتلك الأخرى التي معها ، على الفاصلة الرابعة (٤/٣) ، أو الخامسة (٣/٢) ، وفواصل أخرى غيرها ، وكما لو أن هاتين الاثنتين تُوقَّعان في ذات الوقت . والتضعيفات (مفردها تضعيفه تساوي ضعف الثمانية أصوات double octave) ، وأنت تعرفهما ، وهما يندرجان تحت التركيبات ، باستثناء أنهما يكونان في البُعد الثُّماني Octave(٢/١) .

وعندما كتبتُ رسالتي ، أشرتُ فيها إلى أنني قد أجد مصدرا لمكوِّن كالأرجانوم في مؤلفات وكتابات الكندي(المتوفى عام ٨٧٤) . وعند ذلك الوقت ، ورغما عن كل شيء ، سأكون قد اكتشفتُ ما أعتقد أنه رسالة أخرى بقلم الكندي تحمل لنا بعض التأييد الجزئي لما أورده ابن سينا[٥] . وهذه الرسالة أعتقد جازما أنها سترينا أن التركيب عند العرب كان أساسا أحد مكوِّنات تأليف اللحون الذي يشبه (μελοποιϊα) عند الإغريق . لقد خصَّص الكندي فصلا كاملا في مخطوطه لطريقة في عزف آلة العود أسماها جس juss . وفي إحصاء العلوم (القرن العاشر) تمَّ وصف هذا الجسّ على أنه «طَرقْ الأوتار بأصبعي الإبهام والسَّبابة»[٦] . ويتعامل الكندي مع نوعين من الجسّ : الأول : يتكون من ثلاث حركات منفصلة مثلا الإبهام ، السَّبابة والإبهام ، في حركة متتالية :

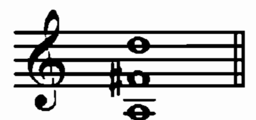


ثانيا : يتكون من حركة موحدة مثلا : الإبهام والسبابة يعزفان الأوتار في ذات الوقت :



[٧] .

وفي أحد المخطوطات العربية المغربية ألـ Muristus عن آلة الأرغن ، نعتقد أن تاريخها يعود إلى القرن التاسع أو بالأرجح القرن العاشر[٨] وهي تُعتبر مصدرا لموضوع التَّركيبات أو المرُكَّبات ، فالرموز التي جاءت فيها تتطابق مع ما أورده ابن زيله والتي أوردناها سابقا . وإذا أمكننا افتراض أن تلك الرموز لها نفس قيمة درجة النغم ، فإن بعض الأمثلة الهامة والمشوِّقة تنتج عن التركيبات . فمثل هذا التركيب : ورد أنه لا يمكن سماعه من الإنسان «إلا أن يدخله الحزن والكآبة»! ، بينما هذه التركيبة :



تحرِّضه أو تقوده «للشجاعة وتمام الاستيقاظ»[٩] .

وكيف حدث أن وصل العرب إلى هذه التركيبات التي تبدو ، لأول وهلة ، أنها غريبة وأجنبية بالنسبة لتطبيقاتهم الموسيقية ؟ والإجابة قد نجدها جزئيا عند رأي الآنسة شليسنجر في أسباب نشأة الأرچانوم ، حيث تقول : «يمكننا الاستدلال على نشأة الأرچانوم في الطلب الملح والضروري للمتوافقات التي تُسمع آنيا [في ذات الوقت] للفاصلة الثمانية octave والفاصلتين الخامسة والرابعة ، والمناقشات المتعددة حول هذا الموضوع المرتبطة باستعمال صندوق الوتر الفردي المصوِّت ألـ monochord التي تملأ صفحات مخطوطات بطليموس وغيره من المنظِّرين الإغريق . . . والشيء الذي لا يُدركه العقل أن مثل تلك التجارب لا يجب ، في وقتها ، أن يكون من نتائجها الطبيعية مكوِّن فن الأورچانوم»[١٠] .

مع كل ذلك يجب أن نضع في الاعتبار أن دراسات وأبحاث العصور الوسطى المبكرة في أوروبا الغربية أظهرت مطالب ملحّة نحو المتوافقات ، و التحليلات والدراسات المتعددة على صندوق الوتر الفردي المصوِّت لم تنشأ أو لم

يكن لها وجود ، وأننا يجب ألا نفقد أثر الحقيقة التي تمَّ شرحها سابقا والتي مفادها أنه منذ نهاية القرن السادس وحتى منتصف القرن التاسع لم نتعرَّف على عمل موسيقي واحد [في أوروبا] . ومع ذلك لا زالت الآنسة شليسنجر تستشهد بفقرة من جون سكوتس كدليل قائلة : «وهكذا ، وفي زمن مبكر من القرن التاسع تكوَّن وانتظم فن الأرچانوم فعليا في النظرية والتطبيق في أنحاء أوروبا»(١١) .

وعلى الجانب الآخر نجد أن العرب قد عرفوا التراث الإغريقي منذ القرن الثامن وما بعده ، والمطالب المُلحَّة قد وردت في العديد من الصفحات عند الكندي (المتوفى عام ٨٧٤) ، ولكنني لم أُوفَّق في اكتشاف أي اجتهاد له علاقة بالموضوع في غرب أوروبا . ونحن نعلم أن الكليِّات العربية في قرطبه كانت تُدرِّس فن الموسيقى ، وقد يعني ذلك ان الفن كان هو الأرچانوم كما علمنا من Virgilius Cordubensis : ["et duo magistri legebant de musica, de ista arte quoe dicitur Organum."] .

ومن المعروف أن التلاميذ الأوربيين كانوا يجلسون عند أقدام أساتذة الموسيقى في قرطبه(١٢) ، وقد أعطى ذلك بعض الحيوية للاقتراح القائل بأن فن الأرچانوم كان يُدرَّس في المراكز البارزة للثقافة والحضارة العربية ، خلافا لذلك ، نجد أنه من الصعوبة بمكان معرفة لماذا توجَّه الدارسون الأوربيون إلى هناك لتلقِّي العلوم ؟ فهل هو لمجرد دراسة الألحان الفردية الأفقيةhomophony التي كانت تُدرَّس هناك فحسب وليس لدراسة توافق النغم harmony [الأصوات المتوافقة رأسيا] ، ومن البديهي أن الموسيقى كأحد أركان رُباعية العلوم كانت تزخر بالجانب العلمي الطبيعي [الفيزيائي] للموسيقى ، لو حرصنا على الدِّقة ، أو ما أطلق عليه العرب الفن النظري تمييزا له عن الجانب العملي أو الفن التطبيقي ، ولكن فيرچيليوس قالها بصراحة ووضوح أن المقصود بالموسيقى كمُصطلح مستعمل كان يتضمَّن فن تعدد الأصوات أو الأرچانوم . وبالفعل ، وجدتُ العالم خوليان ريبيرا في مؤلفه المعروف La Musica de Las Cantigas (عام

١٩٢٢) قد سلَّم بأن عرب الأندلس كانوا يطبِّقون توافق النغم ألـ harmony ، وقد دعمه وصدَّق على رأيه Soriano - Fuertes .

ومهما كان الأمر ، فإنه يمكننا أن نرى في تلك الأدلة ما يُحبط قبولنا بوجهة النظر القائلة بأن العرب لم يتجاوزوا حدود مستوى الهوموفونيه أو الألحان الفردية الأفقية ، وأنَّ توافق النغم الهارموني هو إنتاج وتطبيق أوربي محض ، وأنه لهدف قصير النظر أن تحاول الآنسة شليسنجر تصنيف ما أوردْتهُ أنا من أدلة على أنها افتراضات مهلهلة في الغالب . وكان الأجدر بها مواجهة تلك الأدلة والسَّعي لإيجاد تفسيرات مناسبة لها . لقد قلتُ قبل الآن أن هذا المكوَّن كان «غريبا على الموسيقى العربية النقية ، وأن العرب قد تبنُّوه بعد اتصالهم بالمنظِّرين الإغريق» .

وبالفعل ، لو اهتم أحد القراء واطَّلع على كتابي «الموسيقى والآلات الموسيقية عند العرب»[١٣] ، صفحة ٢٥٦ ، المطبوع منذ سنوات ، سيجد أنني قد حملتُ على وهاجمتُ كل من Sir C. Hubert H. Parry وErnest Newman لاقتراحهم أن العرب وغيرهم من الشعوب الشرقية قد عرفوا فكرة توافق النغم الهارموني[١٤] . وأنا لا زلت مُصرًا على أن العرب ككل كانوا متمسكين بالألحان الفردية [بدون مصاحبة تعددية] منذ تاريخهم الموسيقي القديم ، ولتقصِّي وتتبع الخطوات التي سلكها العرب في سبيل تطوير مفهوم التركيب أو المتوافقات التي تُسمع في ذات الوقت منذ مراحلها المبكرة الواضحة في تأليف الألحان وصولا لفن الأرجانوم الذي كان يُدرَّس في مدارس قرطبه ، من المؤكد أن ذلك سيكون تأملا جديرا بالاهتمام والتقدير . وانه يبدو من قبيل المخاطرة القول أن توافق النغم الهارموني قد وُلد في أسبانيا كما حاول كل من سوريانو وخوليان ريبيرا إقناعنا ، ثم أنه ليس بعيد الاحتمال أن الدَّافع الأول جاء من التركيب العربي إلى جانب المطالب المُلحّة التي جعلت أولئك الناس [العرب] مشغولين بها طويلا قبل الأوربيين الغربيين .

والقول بأن أوروبا قد لعبت دور القيادة في تحقيق الأمل يجب أن لا يكون محل شك أو ريبة ولو لبرهة واحدة ، ولكن ذلك كان من خلال الحضارة العربية

أثناء الاتصال الثقافي مع حضارة ألـ Visigothic الذي قد نرى فيه دليلا متقدما لأحد قواعد التطور العقلي والفني الذي مكّن للحضارة المتقدمة الأعلى التي فيها العدد الأكبر من المؤثرات الثقافية الملائمة(١٥) . وأن العرب قد حافظوا بتطبيقات يومنا الحاضر بصعوبة على بقايا أو آثار فن التركيب أو الأرچانوم لا يحتاج إلى التقليل من هذه الرسالة والاستهانة بها(١٦) . وقد يُحسب لها بقوانين اجتماعية ـ سياسية خاصة بتقهقر وانتكاس ثقافي . ونحن نرى هذه الرِّدة في أوساطٍ أخرى . ورغما عن التقدُّم الذي لحق بمجالي الطب والجراحة عن طريق عربِ العصور الوسطى عندما كان دستورهم للأدوية مقبولا ككتاب منهجي مدْرسي لعالم متحضِّر ، كتطبيقات اليوم الحاضر ، (خارج المدن المستأربه [نسبة لأوروبا]) قد سقطت إلى الوراء أمام أغلب أفكار العلاج البدائية .

وكمُضاد ومعاكس لما ادعيته من أدلة في صالح العرب سبق مناقشتها أعلاه ، تُقدِّم الآنسة شليسنجر مؤلفاً أوروبياً هو جون سكوتس كبرهان ودليل على أن فن الأرچانوم كان معروفا «في وقت مبكر في القرن التاسع» ، ولكن إذا كان على الآنسة أن تكون ثابتة ومتماسكة في مناقشتها وجدالها على أن المطالب الملحة في التوافقات والتحليلات والدراسات المتعددة على صندوق الوتر الفردي المصوِّت المونوكورد ، ترمز إلى أو تدل على قيام ونشأة فن الأرچانوم ، كان يجب عليها أن تُقدِّم مُحقِّقي العصور الوسطى ومناقشيها .

وأكثر من ذلك ، كتبَ جون سكوت De Divisione Naturae الذي احتوى على ما يُسمَّى بشاهد ومستند عن فن الأرچانوم ، بعد عام ٨٥١ ، وأن نقول أنه بعد De Praedestinatione التي يمكن أن تكون بالكاد «مبكرا في القرن التاسع» . وفيما يلي ما قالته الآنسة : «من المؤكد أن السَّيد فارمر يبدو أنه قد تغاضى عن كتابات John Scotus Erigena (بين عامي ٨٠٠ و ٨٧٧) ، التي تابعهاHugo Riemann . . . في مؤلفه» De Divisione Naturae حيث قدم Erigena شروحا محكمة وسديدة لفن الأرچانوم ، في حقبة زمنية عاش فيها هيوچو نفسه ، تلك الشروح التي يمكن أن يُنظر إليها بحق على أنها جاءت من خبير كتب من منظور

ومفهوم ومعرفة تطبيقية ، ولم يكن مُصنِّفا أو جامعا لأعمال الغير فقط» .

ولا أعلم شرعية أو حجة للجملة التي مفادها أن جون سكوتس كان خبيرا في الموسيقى ، أو كانت له أي معرفة تطبيقية لهذا الفن . ولا يوجد كاتب لاحق له حسب علمي قد أشار إليه بهذا الشكل ,ولا مجرد مصادر عابرة للموسيقى يمكن وجودها في أعماله ، اختلفت ولو بشكل بسيط مع خلاصة ما نجده عند الكُتَّاب المعاصرين [في العقد الثالث من القرن العشرين] ولا يزال هناك الكثير من النقط الهامة تحتاج للنظر والتبصُّر .

وقبل كل شيء ، دعوني أقول أن السَّيد جون سكوتس لم يتعرَّض للتجاهل أو التغاضي عنه من قِبلي ، وعلى العكس أنا أعتقد أن الآنسة هي التي تغاضت وتجاهلت ألـ Neo-Platonist[١٧] . وهي بالتأكيد لم تتعرف على ما يُسمَّى أرچانمه [أرچانوم خاص به أو يُنسب إليه] عندما كتبتْ في الموسوعة البريطانية (الجزء العشرون ، صفحة ٢٦٨) أن فن الأرچانوم كان «قد طُبِّق لأول مرة عن طريق Hucbald في القرن العاشر» ، وكما يقول الأستاذ العالم Wooldridge فأنه كثيرا ما يُشار إلى أن دارسي موسيقى العصور الوسطى كانوا مُلمِّين بالمقطع الذي أورده جون سكوتس «والذي كثيرا ما يتردد بينهم»[١٨] .

وقد تمَّ «ترحيل تلك المعلومة إلى عهود لاحقة» عن طريق Edmond de Coussemaker في مؤلفه «Histoire de L'Harmonie Moyen Age» (١٨٥٢)[١٩] ، لأكثر من نصف قرن قبل رايمان . ولكن هذا لا يُعتدُّ به خاصة وأن نقطة البحث الحالية تتمحور حول مواطننا العلامة جون سكوتس الذي يقول ، بينما أنا [فارمر] أعتذر عن العزم والمقصد ، وعليه يُستحسن أن نضع الفقرة التي استعملها المؤلفون السابق ذكرهم أمام أنظارنا وهي كما يلي : «(نص لاتيني) ، والآن نحن ملزمون بأن نتساءل عن وجود وصف مُحكم للأرچانوم في الفقرة المذكورة سابقا ، وأنا أقصد بالأرچانوم التعريف المقبول لهذا المصطلح أو لهذا الفن بما في ذلك رايمان نفسه[٢١] .

وحتى لو أن الملائمة والتوفيق لا تزال غالبا حرجة وعصيبة بالنسبة لريبة

وشك العالم وولدريدج في هذا المقطع الصّعب الذي كثيرا ما يُشار إليه من [John] Scotus Erigena "Divisio Naturae" ويمكن افتراض أنه قد يُلقي أي ضوء على هذا الموضوع ، وأنه قد يبدو أن الأرچانوم الحرّ من [النوع] الرابع كان موجودا بالفعل منذ حوالي منتصف القرن التاسع ، أو دعونا نقول ، أن ذلك كان قبل التاريخ المُحدد أو المحتمل في ألـ Enchiriadis بحوالي مائة وخمسين عاما ، لأن ما وصفه المؤلفون في الإنفصالات المتعاقبة والمجتمعة معا الخاصة بالأصوات إلى حد بعيد قابلة للتطبيق بالنسبة لهذا المنهج .

وبعيدا عن هذا المقطع المشكوك فيه أو الذي هو محل للنقاش ، ورغما عن ذلك ، يبدو أنه لا يوجد مصدر حقيقي للأرچانوم الحر حتى الفترة التي وصلناها الآن [عام ١٠٠٠ ميلادي] عندما تمّ تصنيفه من بين أجزاء المكوِّن الشامل العام للأرچانوم في المؤلفات والرسائل التي تمَّت مناقشتها ودراستها : [Musica Enchiriadis و Scholia Enchiriadis](٢٢) . وتقول الآنسة شليسنجر أن أسباب نشأة الأرچانوم أو علة وجوده(ومن ضمنها الفقرة التي أوردها سكوتس) كما أوردها رايمان عندما «نتبصَّر فيها بالتوازن مع الافتراضات المهلهلة البالية التي قُدِّمت في صالح المنشأ العربي وتقديمه لأوروبا في المرحلة الأولية البدائية لتوافق الأنغام الهارموني ، فإن حالة الدعوى للعرب تتلاشى وتصبح غير ذات معنى أو عديمة الأهمية والفائدة»(٢٣) .

وبعد ما تقدَّم نصل إلى إعلان الحقائق التي مفادها أن رايمان لم يُساهم قيد أنملة في سبيل التعريف بنشأة فن الأرچانوم . وما يُحسب له أنه أعلمنا بأن الأرچانوم كان فنا مستعملا ومطبقا! وعلى الجانب الآخر ما أدعيته أنا للعرب من أدلة قدَّمت وزوَّدت التفاصيل عن التركيبات البدائية التي اقترحتُها ، والتي كانت من الأرجح هي الدليل أو الرائد المبدئي للأرچانوم الأوربي . ولحسن الحظ أن الحجج والمستندات التي نقلنا عنها واستشهدنا بها كانت من مصادر لابن سينا و Virgilius Cordubensis وجون سكوتس . ويستطيع الدارس الحريص المتمعِّن في تاريخ الموسيقى أن يحكم ويقيِّم بنفسه كيف أن الإدِّعاء للعرب

يستحق الاعتقاد والإيمان الكامل به .

وشيء واحد مؤكد أن ابن سينا بدون أي خطأ شرح ووصف لنا الأداء العملي لمتوافقات تُسمع في ذات الوقت [آنيًا] تتكوّن من أبعاد الرابعة والخامسة والبعد الثُّماني ألـ octave ، وأن هذا المقطع لم يرد في الجزء النظري من رسالته ، ولكنه ورد في الجزء التطبيقي العملي . وأكثر من ذلك فنحن لدينا دليل فائق الأهمية ورد فيما خلَّفه الكندي من وثائق .

هوامش الفصل الثامن

1- p. 6.

2- P. 22.

3- P. 10-11.

4- Ibn Sina, "India Office MS.," 1811, folio, 172, v.

الملحق الخامس والأربعون .

٥- أنا آمل أن أصدر وأنشر رسائل الكندي الموسيقية في نص مترجم ، أنظر مقالتي :
"Some Musical Manuscripts Identified," in the "Journal of the Royal Asiatic Society," Jan., 1926.

٦- Al-Khwarizmi, 239. ورد في النص الأصلي أوكار بدل أوتار

٧- Al-Kindi, fol. 30 and 30v. أمثلة أوردها الكندي

٨- أنظر كتابي هذا صفحة ١٥٦ .

٩- "Al-Mashriq," ix, 25- 6 يوجد بحث كامل عن التركيبات في كتاب : "Organ of the Ancients from Eastern Sources." The Muristos.

10- P. 12.

11- P. 11.

١٢- Soriano-Fuertes, op. cit., I, p. 82. أنظر الملحق السادس والأربعون

13- London: William Reeves Bookseller Ltd. See Appendix 47.

١٤- أنظر مراجعة لهذا الكتاب بقلم ايرنيست نيومان في مقالة عنوانها : "Oriental and Western Music," in the "New Witness" (Dec., 1915, Jan., 1916). وفيها أجاب عن رأي حول هذه النقطة . أنظر أيضا مراجعة هامة كتبها جورج أندروود (فرانسيس ووليت) في : The " Freethinker : (Feb. 6, 1916) " . إن تفسير المصطلح في لغة العرب قد يعني المحتوى اللحني العام أو النموذج المتكون من أرابيسك [نمط من الزخرفة العربية] صوتية تكوّنت من إحاطة اللحن بشريط مزخرف من نغمات خفيفة رفيعة متعاقبة ، وعندما تعزف آلتين أو أكثر معا ، تنتجان تعدد أصوات بدائي ،

وعندما يتم تأكيد أنه في ذات الوقت بعض الآلات تعزف نغمة طويلة ممتدة ، وتقوم آلة إيقاع لها درجة نغمية مختلفة لتقوية وتأكيد الإيقاع ، فإنني لا أرى كيف يمكن إنكار أنه أصبح لدينا بدايات نظام توافقي(هارموني) عربي في هذه الحالة .

15- J. M. Robertson, "The Evolution of States" (1912), Chapter IV.

١٦- أنظر الأساليب والطرق البدائية للمعاصرين العرب كما أوردها :

Leret, "quelques documents relatives a la litteratures et la musique populaires de la Haute- Egypt " (Memoires de la Mission archeologique du Caire," i, i, pp. 329-63). Cf., Niebuhr, "Voyage en Arabie," i, p. 143.

17- Her "authority" is Riemann's "Gesch. D. Musiktheorie im 9 bis 19 Jahrhundert" (second edition, 1920).

18- Wooldridge, op. cit., i, p. 61.

19- Coussemaker, op. cit., p. 11.

٢٠- الكلمة ڤوكسيس أغفلها كوسيميكر ، وللإطلاع على النص الحقيقي ، الملحق الثامن والأربعون .

٢١- الأرچانوم هو أقدم أنواع تعدد الأصوات في الموسيقى ، وهو يتكون من مجموعة أصوات تتحرك بشكل متواز بمسافة رابعات أو خامسات تسمع في ذات الوقت . «والديافونيه هي مطابقة للأرچانوم ، وهي تتضح في أكثر أنواع الأرچانوم بدائية الحركة لرابعات وخامسات متوازية مع احتمال كسر هذه الحركة في حالات خاصة بإدخال مسافة الثلاثيات والثنائيات والمسافات المتحدة : Riemann, "Dictionary of Music," as cited

22- Wooldridge, op. cit., i, p. 61. Italics mine.

23- P. 11.

ملاحق الكتاب

الملحق الأول
الاعتزاز الفائق بالإغريق

كان الرأي السَّائد في عهود سابقة أنَّ جميع العلوم ترجع في أصولها ومصادرها الأولى للإغريق ، وكان هذا هو الرأي السائد والمناسب وعين الصَّواب في ذلك الوقت . واتضح الآن [وقت صدور الكتاب في العقود الأولى من القرن العشرين] أن هذا الموقف لا يمكن السُّكوت عنه والاستمرار في تأييده ، وفي هذا الصدد يقول Prof. Lynn Thorndike : «إنه تصرُّف معاكس لقانون التدرج الصَّعب في نيل وإحراز المعرفة العلمية وترقية وتقدم المنهج العلمي في مرحلة واحدة وأنه خلال قرون قليلة تمَّ اكتشاف كل شيء . . . وأننا لا نعتقد في أن المصريون القدماء والبابليون قد أنجزوا تقدما علميا عظيما قبل الإغريق ، ولكن هذا لا يعني أنهم لم يحرزوا بعض التقدم»(١) .

ومنذ سنوات مضت ، أورد الأستاذ Jules Combarieu احتجاجا مماثلا له علاقة بالموسيقى جاء فيه : «تعوَّدنا دائما أن نبدأ تاريخ الموسيقى مع الإغريق ، فهم الذين أوجدوا نظرية السَّلالم والمقامات الموسيقية ، ولكن ذلك الموقف كان غير متكامل وقصير النظر . فمنذ زمن بعيد اكتسب الإغريق الذكاء والأستاذية التي يستحقونها ، وهذا القول كان عائقا أمام رؤيتنا للإنسانية بشكل أوضح وأشمل . ونحن يجب أن نعلم أنَّ الشرق القديم قد تأسَّس بالكامل قبل عصر الإغريق بوقت طويل(٢) .

وحتى الآن يبدو أنه لا يزال هناك متعلِّقين بمدرسة الإغريق ومتعصِّبين لها ، ومنهم الآنسة شليسنجر التي قالت : «نحن ندين بالكامل في مفاهيمنا عن نظريةٍ للموسيقى وعن كمٍّ هائل من المعرفة والمعلومات الموسيقية المُنظَّمة بعيدة

المدى وكبيرة التأثير للإغريق وحدهم»[٣] . وبينما يمكن القبول بأن الإغريق بين بقية الأمم القديمة ، هم الذين أوصلوا وسلّموا لنا نظاما متكاملا في الموسيقى ، إلا أن هذه الحقيقة لا تضمن استنتاجا مقبولا عن أن نظرية الموسيقى قد بدأت من فراغ في اليونان ، أو أن أُمما أخرى من العالم القديم لم يكن لديها نظرية في الموسيقى ؟ وما يُروى ويُنقل عن الإغريق أنفسهم ، مثلهم في ذلك مثل الرومان ، بأن المظاهر المُبهرة للحضارة الإغريقية بما فيها من فنون وعلوم الموسيقى المختلفة قد جاءتهم من الشرق القديم ، وهذا أمر من الصعب تجاهله أو رفضه .

وحتى لو لم يكن لدينا علم بالرأي الواضح والقاطع لـ Iamblichos الذي مفاده أن البابليين كانت لديهم نظرية في الموسيقى استعارها منهم الإغريق ، فإن المُحصّلة النهائية والاستنتاج العام الذي يجب أن يكون محتوما ولا مفرٌّ منه أن البابليين كانت لديهم : «معلومات ومعارف مُنظّمة بعيدة المدى وكبيرة الأثر متعلقة بالموسيقى» ، ولها علاقة وثيقة بديانتهم التي قامت على علم فلك متقدم التأسيس والتنظيم . ومن بين أولئك الساميين في بلاد ما بين النهرين ظهرت نظرية الأرقام ومعتقد توافق الأجسام الكروية Harmony of the Spheres ، وعقيدة الإيثوس ethos التي رأت النور لأول مرة هناك .

لقد استعار الإغريق هذه النظريات وأوحوا للآخرين أنهم أحرزوها ونالوها بأنفسهم ، ولكن بماذا كان يُدين الإغريق فعليا للشرق القديم في مجال الموسيقى؟ . في بداية ومفتتح استفسارنا وتحقيقنا نلتقي بأبوللو Apollo إله الموسيقى عند الإغريق ، وهو اسم مشتق أو معادل لـ Jubal الذي يُعتقد أنه ساميُّ الأصل[٤] [قد تكون له علاقة بهُبل Hubal كبير أصنام العرب في الجاهلية] . ويُخبرنا Diodorus Siculus أنه [جوبل] أوّل من قدّم الشعر والموسيقى للإغريق ، مثله في ذلك مثل Kadmos الذي علّمهم الحروف . وكلا الاسمين يمثلان التقاليد السّامية ، ولا يُستبعد أن يكونا من الشخصيات الأسطورية تماما .

ومن الأمور الهامة والملفتة للنظر أن اثنين من رُوّاد الموسيقى في بلاد الإغريق وهما Orpheos وAmphion من الشخصيات التي تحمل تشابها قويا

للبابلي ashshipu ، هذه الكلمة والشخصية التي استعارها الإغريق في sophos .
ويقول Athenaios : «أنهم كانوا يُطلقون على كل من يكرِّس نفسه ووقته لدراسة هذا الفن sophos [music]»(٥) . وقال Strabo (x, iii, 19) : «يُعتقد أن أول من زرع الموسيقى القديمة هم Thracians ، [نسبة لإقليم Thrace الذي يقع في شرق شبه جزيرة البلقان]» ، ويُضيف سترابو «أن كل الموسيقى التراشيانيه Thracian music يُفترض أن تكون آسيوية» . أن أسيا الصغرى تُعتبر الموطن الحقيقي المعترف به للموسيقى الإغريقية . وهذه الأرض تُدين في أغلب مظاهر ثقافتها للساميين والبابليين والآشوريين والفينيقيين ، يُضاف إلى ذلك أن نسبة كبيرة من سكانها كانوا من الساميّين .

كما أن آلتين من آلات الموسيقى اليونانية ، من فصيلة آلات النفخ الهوائية الخشبية كالفلوت والقصبات الريشية ، ذات المنشأ شبه الخرافي الأسطوري ، في اليونان وHyagnis وMarsyas ترجع في أصولها لإقليم فريجيه Phrygia [يقع في وسط غرب أسيا الصغرى](٦) . ويُعزى لـ Attis الليدي [نسبة لمملكة ليديا في آسيا الصغرى] إضافة الوترين الخامس والسادس لآلة اللير Lyre [تشبه آلة السمسمية الشعبية المعاصرة المستعملة في بعض الأقطار العربية والإفريقية] .
ويُقسِّم المؤرخ أريستوكسينوس تاريخ الموسيقى المبكر في مدينة اسبرطة ، مهد الحضارة الإغريقية ، إلى فترتين : الفترة الأولى بين عامي ٧٣٠ و ٦٦٥ ق .م .(٧)
ويمثلها الموسيقيَّيْنِ العظيمين Terpander وOlympos وكلاهما جاءا من آسيا الصغرى . ويعدُّ تيرباندر أول من قام بتنظيم وتنسيق الموسيقى اليونانية وذلك بتقديمه لفن nomoi الذي نظَّم أناشيد القُدَّاس وموسيقى Kitharoidic ، بينما قام أُوليمبوس مُؤسِّس المدرسة الفريجيه للموسيقيين ، بإدخال النوموي لأناشيد الفلوت الدينية(٨) . وفي خلال الفترة الثانية الممتدة من٦٦٥ إلى ٥١٠ ق .م .
وردت أسماء كل من : Thaletas of Crete, Lokri Xenodamos of Polymnestos of Kolopho, وSakadas of Argos وهم جميعهم أجانب وبعضهم من الأراضي الفينيقيه(٩) .

وقد أورد المؤرخ سترابو : أن «أولئك الذين ينظرون إلى قارة آسيا وأقصى امتداد لها في الهند والمكرّسّة لـ Bacchus [إله الخمر عند الرومان] ، يشيرون إلى أن تلك البلاد هي منشأ الجزء الأكبر من الموسيقى المعاصرة» . مؤلف آخر يتحدث عن شيء مُلفت للنظر بشدة ألا وهو : asias Kithara ، وآخر يُسمِّي آلات النفخ الهوائية Berecyanthian وفريجي . كما أن بعض الآلات الموسيقية تحمل أسماءً بربرية حوشيه مثل : nablas ، sambyke ، barbitos ، magadis ، وغيرها الكثير[١٠] .

وآلة nablas تشبه العبرية nebel ، والـ Kinyra تشبه العبرية Kinnor ، والآلات التالية جاءت من فينيقيا : phoinix ، gingras و tibioe Sarrana . والـsambyke ذات منشأ سرياني . أمّا ألـ barbitos والـ pektis والـ magadis فقد جاءتنا من ليديا ، والـ elymoi والـ Kroumata وtrigonon جاءت من فريجيه في وسط غرب آسيا الصغرى[١١] . بينما تمَّ الاعتراف بأن ألـmonochordon وآلة ألـpandoura نُقلت من العرب والسِّريان على التوالي[١٢] . ومن بين الآلات الموسيقية الأخرى ذات المنشأ الأجنبي كما أخبرنا أريستوكسينوس نجد : skindopsos و Klepsiambos وenneachordon .

ومن المفيد حقا ملاحظة إن أثينايوس قال إن الإغريق والبرابرة قد تعلّموا الموسيقى الآلية عن طريق المهاجرين واللاجئين المصريين[١٣] ، كما أقرَّ Diodourus Siculus أن الشعراء والموسيقيين كانوا يذهبون إلى مصر لتلقّي التوجيهات والتعليمات هناك[١٤] . وقال Strange إن أحسن الأعمال الموسيقية في بلاد الإغريق كُتبت في مصر ، كما أن الموسيقيين العرب والسريان كانوا يُوظَّفون لممارسة أعمالهم في بلاد اليونان[١٥] ومدينة رومه[١٦] .

وبالرغم من توفّر هذا الفيض الواسع من الشواهد والبراهين الدّالة عن الدّيْن الذي يحمله الإغريق للسّاميين في موضوع الموسيقى ، مما يجعلني أتوهّم تماما أن الآنسة شليسنجر ستقول إن تلك [الشواهد والبراهين] لم تصل إلى مستوى النِّزاع والخصام بخصوص نظرية الموسيقى التي تعني بالنسبة لها نظرية تأملية

فكرية تدور حول : القواعد الطبيعية الفيزيائية للصوت وقوانين الفواصل . . . الخ . . . مع كل ذلك ، فأنا أيضا هنا سأوضِّح أن الإغريق كانوا مدينين لمصادر أجنبية اعترفوا هم أنفسهم بالاستعارة منها .

ولدينا معلومات واضحة وردت عن الإغريق أنفسهم تؤكد استعارتهم لعلوم الرياضيات من مصادر بابليه[١٧] ، وفينيقيه ومصريه ، ولدينا معلومات تأكَّدت من مصادرها الأصلية[١٨] وأن أعمال واجتهادات علماء الفلك البابليين كانت ذات فوائد جمَّة للإغريق ، وقد استفاد كل من : Hipparchos وبطليموس كثيرا من تخمـيناتهم وحسـاباتهم[١٩] . والأسس الأوليـة لعلم الفلك الإغـريقي ككسوف الشمس وصور ورموز البروج ونظام الكواكب السَّيارة جاءت جميعها من السَّاميين[٢٠] . كما أن Anaximander هو الذي جلب الـ gnomon [عقرب الساعة الشمسية أو المثلث العمودي للمزولة] من بابل[٢١] . يُضاف إلى ذلك أننا ندين في تقسيم اليوم لأربع وعشرين ساعة ، والسَّاعة لستين دقيقة ، والدقيقة لما يُماثلها من الثواني لنفس المصدر المذكور[٢٢] . وكما هو الحال بالنسبة لعلم الفلك نجد علوماً أخرى وثيقة الصِّلة بالدِّين والموسيقى قد تجذّرت في بابل .

وما سبق ذكره يتشابه إلى حدٍ كبير مع موضوع استعارة الإغريق من الشرق لعلوم الرياضيات والهندسة . وقد كرَّر سُقراط أسطورة أفلاطون في Phaedrus أن الإله المصري Theuth (Thoth Hermes) قد اخترع الرياضيات والحساب والهندسة والفلك[٢٣] . كما أن أرسطوطاليس أعطى للمصريين استحقاق تأسيس فنون الرياضيات وعلومها[٢٤] . كما أورد كل من : Proklos[٢٥] ، Herodotos[٢٦] ، Heron[٢٧] ، Diodorus Siculus[٢٨] ، وStrabo[٢٩] ، العديد من الشواهد والبراهين ذات العلاقة بالهندسة والرياضيات ، خاصة المُحكَّمة منها ، وكما قال بروكلوس : «يبدو أن هذه العلوم جميعها قد بدأت مع الفينيقيين»[٣٠] .

والآن دعونا نُوجِّه الاهتمام لعلوم الموسيقى ، حيث يُقال أن فيثاغورث قد اكتشف وعيَّن النِّسب العددية لفواصل الرابعة والخامسة والثامنة ، ولكن أهمية

هذا الاكتشاف وقيمته كما نوّه عنها كل من Nikomachos[٣١] ، وGaudentios[٣٢] ، بوثيوس[٣٣] وآخرون ، لا تلزمنا بتبرير عزو هذا الاكتشاف لفيثاغورث بناء على معلومة قد تكون غير صحيحة . وعلى الجانب الآخر نجد لدينا المعلومة أوردها Lamblichos والتي مفادها : «إنهم قالوا أنها (النسب التوافقية) كانت من اكتشاف البابليين ، وأن فيثاغورث كان أول من قدّمها للإغريق»[٣٤] .

وهناك أيضا ما اعتقده Philo Judaeus بأن الدرجات المتوافقة قد نشأت لأول مرة عند الكلدانيين[٣٥] ، كما ورد فيما تواتر عن Plutarch أن الكلدانيين قد ربطوا فواصل موسيقية مُحددة بالفصول والمواسم ذكر منها diatessaron(٣/٤) ، diapente(٢/٣) ، diapason (١/٢)[٣٦] . وقد ورد في أحد الكتب المنهجية المعتمد عليها لـ Hilprecht من Nippur كشف فيه عن غموض الرقم المجرد Platonic number الذي قرأنا عنه في جمهورية أفلاطون[٣٧] . وقد أخذ أفلاطون أفكاره عن هذا الموضوع من الفيثاغورثيين ، الذين هم أنفسهم تلقوا هذه المعلومة عن البابليين[٣٨] .

ونعود للحديث عن مصر الآن ، حيث من المشوّق أن أفلاطون جعل الكهنة المصريين هم من أخبر Solon عن أن الإغريق قد أخذوا ، حديثا فقط ، الآداب وما تشتهيه الأنفس من أطايب الحياة الحضارية[٣٩] . لقد تأسّست الموسيقى في مصر بحكم القانون سواء داخل المعابد أو خارجها ، وغير مسموح إدخال أي تغييرات على النظام الموسيقي المُعتمد والمؤسّس في ذلك الوقت . ويشرح الأثيني ضيف أفلاطون هذا الموضوع أو يُعقِّب عليه كما يلي : «ما فرضوه وسنّوه في مجال الموسيقى كان صحيحا ، وما يستحق الكثير من التأمل والتدبر أنهم كانوا قادرين على سن قوانين من هذا النوع في كثير من المناسبات ، وتأسيس وإنشاء ألحان كانت تتوافق وتتناسب مع إصلاح وتصحيح أي انحرافات طبيعية[٤٠] .

وقد علمنا من كتابات Pseudo-Demetrios Phalereos أن : «الترانيم

والأناشيد الكهنوتية الموجَّهة للآلهة في مصر كانت تؤدَّى من خلال سبع نغمات [أو حركات وحروف ليِّنة]»(٤١) . وجميع هذه الشواهد ، السابق ذكرها ، تعمل على بيان أن نظرية موسيقية مؤكدة قد نشأت في مصر قبل أن يبدأ الإغريق في بناء الأسس والقواعد لهذا العلم [الموسيقى] الذي استعاروه بالدرجة الأولى من بابل ومصر . ومن الحقائق التي يؤيدها التاريخ وفقه اللغة أن مصر تدين في موسيقاها للسَّاميين(٤٢) .

وتحمل التقاليد والمواد الفيثاغورثية المتوارثة أقوى الأدلة المؤيدة لنظرية النشأة والأصول الأجنبية لعلم الموسيقى في بلاد الإغريق . وأنه مع فيثاغورث وعن طريقه بدأت نظرية وعلوم الموسيقى في بلاد الإغريق . وبالرغم من أن فيثاغورث غالبا ما يُنسب مكان ولادته إلى Samos بإقليم بحر إيجه ، إلا إنه هناك أيضا إدِّعاء بأنه فينيقي الأصل يقول به الإغريق والعرب ، حيث يقول الإغريق إن مولده كان في مدينة Tyre [طيروس ميناء في جنوب غرب لبنان على ساحل المتوسط كانت من مراكز الحضارة الفينيقية](٤٣) ، بينما يقول العرب أنها مدينة صيدا(٤٤) Sidon . وكان أستاذه ومعلمه الأول السِّرياني Pherekydes ، وفي صيدا قام بتعليمه وتوجيهه المعلمون العظام المنحدرون من Mochos الصّيداويه والكهنة الفينيقيين . وبعد إطلاعه ومعرفته بأسرار آلـ Byblos و Tyre وطقوس وشعائر مقدسة سريانية أخرى ، رحل فيثاغورث إلى مصر حيث بقي واحدا وعشرين عاما مشغولا ومنغمسا بجد ومثابرة في تلقِّي وتحصيل العلوم والدراسة .

بعد ذلك قام Cambyses الحاكم الفارسي لـ Babylonia-Assyria باعتقال فيثاغورث وحمله إلى مدينة بابل . وهناك اتَّصل بالمجوس الذين علَّموه وأرشدوه كما يقول Lamblichos : «ونهل من معارفهم وعلومهم المتقدمة ، وتعلَّم منهم أسس العبادة المثالية للآلهة . وبمساعدتهم استطاع [فيثاغورث] الوصول إلى قمة علوم الرياضيات والموسيقى وغيرها من التخصُّصات الأخرى»(٤٥) . وبعد أن بقي في بابل اثنتي عشرة سنة عاد فيثاغورث إلى Samos بعد أن تأسس واستكمل تكوينه كـ ashishipu؟ وهو الاسم الذي يُطلقه أهل بابل على عرَّافيهم

وكهنتهم وذلك لممارسته الفعلية لهذه الأنشطة الدينية ، بالإضافة إلى ذلك أفعاله وأقواله التي أظهرته بوضوح تام ككاهن وعرّاف سام .

لقد حظي [فيثاغورث] بمرتبة عالية رفيعة بين قومه ، ولكنه بالرغم عن ذلك ، لم يرضَ أن يُطلق عليه لقب Sophos الذي تعوّد الإغريق ، متّبعين في ذلك السّاميين ، إطلاقه على الرجل الحكيم ، ولكنه تبنّى بدلا منه لفظة philosophos(٤٦) . وعلمنا من Valerius Maximus(٤٧) وApuleius(٤٨) أن فيثاغورث قد تعلّم في بابل حركة النجوم وخواصّها الجوهرية ومفعولها وتأثيرها على الجنس البشري . وكل ذلك كان نتيجة : لنظام الموسيقى الكونية ، توافق المجالات ، نظرية الأعداد والأرقام ، عقيدة روح الشعب ، والعلاج بالموسيقى ، وهذه جميعها يبدو أن فيثاغورث هو الذي قدّمها للإغريق أو قام الفيثاغورثيون من بعده بتقديمها نقلا عن مصر وبابل(٤٩) .

لقد رأينا سابقا إن لامبليكوس يقول : أن فيثاغورث أدخل وقدّم نظرية العلاقة التناسبية للتوافق harmomic proportion من بابل ، ونحن قد يكون لدينا قليل من التردد في قبول صحة هذه المعلومة بشكل تام ، خاصة وأنه من كان يستطيع مثل البابليين ، الذين أنجزوا علوما متقدمة جديرة بالاحترام والتقدير في مجال الرياضيات والهندسة ، نحن نعلمها ، والذين لديهم قواعد لإيجاد مساحة المربّع ، المستطيل ، المثلث وشبه المنحرف ، يمكن بكل تأكيد أن يبتكر ويخترع العلاقة التناسبية للتوافق ، مُضافا إليها معرفة كاملة بنظرية موسيقية تامّة الفكر والتأمل كتلك التي كانت للمُنظِّرين الإغريق الأوائل في الموسيقى في بلاد اليونان وكان من بينهم فيثاغورث نفسه .

لقد فاقت بلاد الإغريق باقتدار جميع الأمم الأخرى في دراسة علوم الرياضيات والمساهمة الواضحة في تقدمها وتطوّرها بدرجة تحتاج لكثير من الشكر والتقدير والثناء . وأنها [بلاد الإغريق] قد طرحت جانبا الكثير من المُكوِّنات والمواد الروحية الغامضة التي كانت تُغلِّف العلوم التي تمّت استعارتها مما أتاح لها أيضا الرِّيادة والعبقرية الأهم والأعلى(٥٠) . ولكن لإظهار وتثبيت المفخرة

والمجد للإغريق يجب علينا ألاً نقلل من قيمة وقدر الشعوب التي قدّمت فعليا للإغريق التلقين الأولي في هذه العلوم مثل البابليين والفينيقيين والمصريين .

وسبب تقديمي لما سبق من مناقشة حول موضوع انتشار الخيلاء والغرور والاعتزاز الفائق بالإغريق ليس فقط لتبديد الوهم والخداع حول الأسس الإغريقية لنظرية الموسيقى ولكن لتبرير عنوان رسالتي : «التأثير العربي في نظرية الموسيقى» ، ورداً على ما أوردته الآنسة شليسنجر من ملاحظات حول بحثي الموجز المعنون «هل تدين أوروبا للعرب في نظرية الموسيقى؟» وقد علمنا منذ البداية أن المقصود «بكلمة التأثير ، كما وردت في الرسالة موضوع الدراسة ، ينطوي على إثبات حيازة العرب وملكيتهم لجسم متكامل من المعرفة والعلوم النظرية والتطبيقية عملوا على تطويرها وتقدمها ، وليس فقط يحمل [هذا الجسم] طابع وختم جنسهم المكتسب خلال عملية النقل ، بل كان هو أيضا عرضاً للمظاهر الجديدة التي كانوا هم مبدعوها ومنشؤها» (صفحة ٥) .

ولكن هنا في رسالتي هذه لم استعمل أنا كلمة تأثير لأعني أكثر مما تحمله الكلمة وتعنيه في اللغة الإنجليزية؟ وعليه فإنني أقصد بالتأثير : «التسبب في أثر ما سواء أكان ماديا أم معنويا بخطوات تدريجية وبطريقة مُنظمة أو بقوة أو ميل واتجاه من أي نوع مما ينتج عنه مؤثرات أو تحويرات أو ميول نحو تغيير المواقف والآراء»[٥١] . وكل ما استحوذ على اهتمامي انحصر في ما إذا أحدث العرب أي تأثير يُذكر «على فنون وعلوم الموسيقى في أوروبا الغربية ، سواء أكان ذلك عن طريق المنظمات أم بالقوة والتسلط أو بميول وأغراض من أي نوع» ، أثّرت وحوّرت ، أو بدّلت مواقف وآراء في هذه الفنون أو العلوم . سواء أكان العرب هم من أسّس وأنشأ هذه المظاهر والمميزات الجديدة التي أثّرت وحوّرت أم بدّلت في المواقف ، فإن هذا خارج البحث والاهتمام .

وفي ردّها على ردّيِ المُدَّعى عليه الذي عنونته الآنسة شليسنجر : «الأسس الإغريقية لنظرية الموسيقى»[٥٢] ، أشارت لهذه النقطة مرة أخرى وقالت أنها تميل لقبول إدِّعائي بما للعرب من تأثير على شرط(مع أشياء أخرى) «أن تكون الأمور

البارزة والابتكارات محل الإدعاء عربية الأصل أو هم [العرب] من أوجدها لا أن تكون مجرد إشارات أوردها المنظِّرون العرب في كتاباتهم ، وختمتْ بقولها إن أي ابتكار لا يمكن فهمه بمجرد أنه كان خطوة متقدمة في تتابع وتسلسل تطوري نُشوئي مع ضرورة وجود مراحله السابقة الأولية حاضرة فعليا ويمكن التأكد منها وإثباتها» .

ومما يدعو للقلق والاضطراب في هذا الرأي أن في واجهة اقتراحها وافتراضها العديد من الإدعاءات عن الأسس والأصول الإغريقية لنظرية الموسيقى قد أصبحت باطلة وغير ذات قيمة خاصة وأنني قد برهنتُ وأقمتُ الدليل على أن المراحل المتقدمة لكثير من الابتكارات والاختراعات الإغريقية ثبت وتأكد وجودها في كثير من حضارات الشرق القديم . وحتى الآن وبعد كل ما تقدَّم فان الحقيقة القائلة بأن الإغريق لم ينشؤا ولم يؤسِّسوا يجب ألاَّ تمنعنا من القول بأن تعلُّم العالم الغربي لتلك الفنون والعلوم كان ناشئا عن الأثر الإغريقي أو كان نتيجة له .

هوامش الملحق الأول

1. Thorndike: A History of Magic and Experimental Science (1923), i, 31. See also Prof. Karpinski's statement in Nicomachus of Gerasa, Introduction to Arithmetic. Ed. By D' Ooge, Robbns and Karpianski (1926), p. 5. Rostovtzeff, "A History of the Ancient World (1926), i, 9-10.
2. Combarieu, Music: Its Laws and Evolution, p. 178.
3. Musical Standard, xxvii, 23, b.
4. Gesenius, Heb. And Chald, Lexicon (London, 1833). Cf. Bulietin of John Ryland Library, Manchester, iii, 47.
5. Athenaios, xiv, 32. Strabo, Geog., x, iii, 10.
6. Plutarch, De musica, v-vii. Strabo. Geog., x, iii, 13-16.

٧ . هذه هي التواريخ التي ذكرها جيفايرت (La Musique de l'Antiquite) .

8. Plutarch, op. cit., vii.
9. Plutarch, op. cit., ix.
10. Strabo, Geog., x, iii, 17.
11. Athenaios, iv, xiv.
12. Julius Pollux, iv, 74.
13. Athenaios, iv, 25.
14. Diod. Sic., i, 96.
15. Athenaios, iv, 76.
16. Suidas, sub 'Apabios, Horace, "Epist.,"i, 14. "Satires,"i, 1.
17. Bretschneider, "Die Geometrio und die Geometer vor Euklides" (1870), 3-35. D'Ooge, Rebbins and Karpinski, "Nieomachus of Gerasa, Introdction to Arithmetic" (1926), 3-15.
18. Cumont, "The Oriental Religions in Roman Paganism (1911). And "Astrology and Religion among the Greeks and Romans" (1912), Milhaud "Nouvelle Etudes sur l'Histoire de

la Pensee Scientifique " (1911), and especialle Wirth, "Homer und Babylon" (1921).

19. Ptolemy "Composition Mathematique de Claude Ptolemee" (Edit. Halma) Paris, 1813, vol.i, bk. iv.

20. Cumont, "Astrology and Religion," etc., 42-3.

21. Herodotos, ii, 109.

22. Cajori, "Hist. of Mathematics" (1919). 6.

23. Plato, "Phaed., " 274, c.

24. Aristotle, "Metaph.," 981, b.

25. Proklos, "Comm. On Euklid," bk.

26. Herodotes, ii 109.

27. Heron, "Geom., c. 2.

28. Diod. Sic., I69, 81.

29. Strabo, xvii c. 3.

30. Proklos, loc. Cit.

31. Nikomachos (Meibom) 10,11.

32. Gaudentios (Meibom), 13.

33. Boethius, i, 10.

34. Iamblichos In "Nikom. Arith. Intro." (Edit. Reiske), vol. x, p. 261.

35. Philo Judaeus, vi, 32,33.

36. Plutarch, "Opera" (Edit. Reiske), vol. x,p.261.

37. Hillprecht, "Mathematical, Metrologicaland Chronological Tablets from the Temole Library of Nippur " in vol. XX, of Cuneiform Texts, published by the University of Pensylvania (1906).

38. See Tannery, "Revue philosophique, " i, 170; xiii, 210; xv, 573.

39. Plato, " Timaeus " 22-23.

40. Plato, " Laws, " 657, a.

41. "De elocutione," 71.

(٤٢) تحت حكم الإمبراطورية القديمة كانت الموسيقى في حالة بدائية جدا . وقد بدأ عهد جديد بعد القرن الثامن عشر قبل الميلاد بالتزامن مع الغزو الآسيوي وبداية التأثير الثقافي الجديد . وكانت الكثير من المصطلحات الموسيقية السامية معروفة ومستعملة بين المصريين . فمثلا كلمة aann (إيغنّي) قريبة من الكلمة السريانية en ، والعبرية anah ، والعربية غنّى . (وهذا ما اقترحه Cf. Pelagaud في «الموسوعة الموسيقية» لـ Lavignac الجزء الأول صفحة ٥٩) . وأيضا بالنسبة لكلمة nehes (يغمغم التعويذة) نجدها بالعبرية nahash وبالعربية nahasa [تعني الأداء بمقدم الفم] . في مجال الآلات الموسيقية نلاحظ وجود الكلمة السامية Kenanaur وهي بالعبرية Kinnor ؛ و tebnوالسّريانية tabbalu والعربية طبل ؛ وteb العبرية toph والعربية دُف ؛ thupar العبرية shophar والـuara هي العربية يراع [آلة نفخ تصنع من القصب وهي تعني القلم أيضا] .

(٤٣) Porphyres, "Vita Pyth." ، الشرق يعني مصر (أنظر Timaeus لأفلاطون) وهو يقول إن الشرق كان المكان الذي وُلد فيه المشهورون من الرجال ، لأن ذلك لا ينسجم ويتسق مع السمعة والشهرة التي يتمتعون بها على أساس أنهم من الإنتاج المحلي «home products» . وعليه أعطى Pseudo-Kallisthenes لإسكندر الأكبر أصلا ونسبا مصريا ، كما جعل Stephen the Byzantine العربية جيرازا (Gerasa) المكان الذي وُلد فيه إفلاطون وأريستون وكيركوس .

(44) Mirkhwand, " Raudat al-Safa," i, ii, 268.

45. Imblichos, iii, 4.

46. Diog, Laertes, "Proem,"

47. Val. Max., iii.

48. Apuleius, "Flor.," ii.

(٤٩) أنظر كتابي : «Influence of Music; from Arabic Sources,» الصفحة الخامسة وما بعدها . . .

(٥٠) إن الجانب الروحي الغامض علامة واضحة على أنه عالم شرقي .

(51) Webster's " Dict. Of English Language" (London, 1907).

52. "Musical Standard, " xxvii, 23 et seq.

الملحق الثاني
العلوم الإغريقية قبل ظهور الإسلام

لنُقدِّر بدقة تامّة ما يعنيه إحياء وبعث العرب للعلوم الإغريقية يجب علينا أن نقدِّر سعة ومدى الاهتمام المُثير للانتباه بالأمور الفكرية السائدة في بيزنطه وسوريا وفارس خلال الفترة الزمنية التي سبقت ظهور الإسلام وفي صدر الدعوة الإسلامية . لقد انهارت مدارس أثينا بسرعة فائقة بعد عهد Proklos (المتوفى عام ٤٨٥) ، وفي عام ٥٢٩ ألغى Justinian تلك المدارس وأجبر مدرِّسيها على الهجرة خارج البلاد .

وبحلول القرن الثامن أصبحت العلوم مجهولة فعليا وعمليا في بيزنطه . وقد اتفق المؤرخون بالإجماع في رأيهم على قلة وندرة الثقافة الفكرية في بيزنطه في تلك الفترة[١] . وكانت في بلاد السريان (سوريا) المدرسة Edessa المشهورة منذ أيام القديس Ephraim (المتوفى عام ٣٧٣) ، عندما أصبحت تلك المدرسة المركز الرئيسي للدراسات الهيلينيه حتى تزَّعَّم الهراطقه النسطوريين حركة إقفالها عام ٤٨٩ . وعلاوة على ذلك ، وحتى إبَّان ذروة مجد المدارس السِّيريانيه لم يتعدّ الاهتمام الفكري في بلاد الإغريق ما وراء علوم اللاهوت . وفيما يتعلق ببقية العلوم أصبحت في عداد الأثر المتلاشي[٢] .

لقد استمدَّت فارس الكثير من الفوائد والمساعدات الثقافية الهيلينيه من اللاجئين النسطوريين (عام ٤٨٩) ، ومن الأثينيين (عام ٥٢٩) الذين بمساعدتهم[٣] أسَّس Khusrau I وNushirwan (متوفى عام ٥٧٨) مدرسة الطب الإغريقي في مدينة جنديسابور Jundeshapur في خوزستان Khuzistan . وفوق هذا لا نملك أي أدلة أو شواهد عن اهتمامات علمية في فارس . وبالنسبة لنظرية

الموسيقى لا يوجد لدينا أقل المظاهر والشواهد عن دراستها أو أي رسائل أو دراسات مكتوبة إلى ما بعد الإحياء العربي بفترة طويلة . والرسالة البيزنطية الأولى التي نعلمها بعد Anonymous II (القرن الرابع)[٤] تلك الخاصة بـ Psellos (عام ١٠٥٠)[٥] . وعند السريان لا يوجد شيء قبل Jakob bar Shakko أو Sevrus (متوفى عام ١٢٤١)[٦] . ويرجع تاريخ الرسالة الأولى في الموسيقى التي كُتبت باللغة الفارسية إلى القرن الثاني عشر[٧] وكان عنوانها بهجة الروح Bahjat al-Ruh . أما بالنسبة لروما فيُراجع الملحق الخامس عشر .

هوامش الملحق الثاني

(1) Gibbon, Decline and fall, (Edit Bury, vi,103. Bury, History of the Later Roman Empire, (1923), ii, 366, Ibid., 434.

(٢) Severus Sebokht, (seventh century), يتعامل مع الدراسات الرياضية, أنظر أيضا Wright, Syriac Literature, 138.

٣ . لم يكن جميعهم من مدينة أثينا . وكان السيريان والفينيقيون من بين المعلمين اللاجئين من أثينا .

٤ . Lamblichos and Alypios ، كلاهما عاش في القرن الرابع ، ولكن المذكور أعلاه من المؤكد أنه كان متأخرا عن كليهما .

٥ . أنظر Psellus, De arthmetica, musica, geometria .. Elia Vineto Satone interprete. (Paris, 1557).

٦ . Brit. Mus., MS., Add. 21455, أنظر أيضا Wright. Catalogue, p. 1165.

٧ . Bodeleian Lib.. 1141 . أنظر كتابي هذا صفحتي ١١٥-١١٦ .

الملحق الثالث
مساهمة العرب في رُباعية العلوم

يقول Dr. Charles Singer : «إنَّ الريادة الفكرية انتقلت في حوالي القرن الثامن لشعوب تتحدث العربية وبقيت معهم حتى حلول القرن الثالث عشر»[١] . وأن ريادتهم في رُباعية العلوم لا يمكن أن تكون محل شك . ومع هؤلاء الناس ، المتحدثين بالعربية ، أصبحت الرُّباعية ('ulum riadiyya العلوم الرياضية) تتضمن وتشمل : الرياضيات ، الهندسة ، الفلك والموسيقى ، وهكذا لا يمكن أن يكون عديم الجدوى أن نتساءل عن المساهمة الخاصة التي أضافها العرب لرباعية العلوم عدا الموسيقى .

وأورد المؤرخ Florian Cajori في كتابه تاريخ الرياضيات(١٩١٩) «لقد قالوا إن العرب علميِّين ومثقفين ولكنهم ليسوا مبتكرين»[٢] . وحسب المعلومات المتوفرة عن عملهم التي لدينا الآن ، أنَّ هذا الرأي أو القول يحتاج لشيء من التنقيح والتعديل ، فالعرب لديهم الكثير من الإنجازات المتعددة في رصيدهم . فهم الذين وجدوا حلا لمسألة المعادلات التكعيبية عن طريق البناء الهندسي ، وأنجزوا تحسينا في المثلثات لدرجة فائقة ، وأوجدوا العديد من التَّحسينات الطفيفة على الرِّياضيات والطَّبيعيّات وعلم الفلك»[٣] . فما هي تلك المنجزات الأساسية بالتفصيل يا تُرى؟ وللإجابة عن هذا السؤال نقول : أولا من المعروف أن أرقامنا وأعدادنا جاءت عن طريق العرب[٤] ، كما أن الكلمات التالية ترجع لنفس المصدر الذي نقل الثقافة إلى أوروبا الغربية : cipher, algebra وalgorism .

كما أن علم الحساب العربي الذي كان يُسمَّى algorism هو الذي خلف نظام بوثيوس في أوروبا . وهذا المصطلح مُشتقٌ من اسم عالم الرياضيات العربي

الخوارزمي . وقد تمَّ التعامل مع كثير من خطوات علم الحساب باعتبارها جزءاً من علم الجبر عن طريق العرب ، كما أنه عندما استعارت أوروبا الخوارزميات فقد أخذت أيضا algebra وهي كلمة مشتقة من الكلمة العربية الجبر al-jabr . كما أن العرب هم الذين اخترعوا(أو يسَّروا وسهَّلوا) قاعدة قياس وتعيير نتائج الإضافة بطرح التسعات . كما أن الخط الذي يفصل البسط عن المقام في الكسور الاعتيادية جاءنا من العرب .

يقول : Suter «إن استعمال الحساب والجبر في الهندسة والعكس صحيح أي حلول المشاكل الجبرية بمساعدة الهندسة ، أمر فاق فيه العرب وسبقوا كلاً من الإغريق والهنود» . واليهم يرجع الفضل في إزالة ما كان يعتبر أنه من العوائق والعقبات والمتمثل في التفريق والتمييز بين الأجرام أو المقادير الحسابية المتقطعة والهندسيات المتصلة ، تلك التي أعاقت الإغريق بقوة ومنعتهم من التقدم في مجال الرياضيات . فهم قد وجدوا حلولا لعشرين مشكلة في الهندسة بمساعدة الخط المستقيم ، والمعادلات التربيعية المختلطة والنقية ، والمعادلات ثنائية التربيع المُخفَّضة ، وهذه جميعها ، على نحو وثيق ، قد استعارها Leonardo of Pisa .

وفي علم المثلثات نجد أيضا تطبيقات حسابية هندسية ، «ونجد أن العرب قد أنجزوا تقدما عظيما في هذا المجال عن سابقيهم من الإغريق والهنود» . وهذا ما قال به سيتور المذكور آنفا . والتعبيرات المستعملة حاليا في مجال علم المثلثات اشتُقَّت منهم أيضا . كما أن جيب الزاوية وجيب التَّمام وفرق جيب التَّمام عن الواحد استعاره العرب من الهنود ، إلا أنهم أضافوا إليه عدة وظائف أخرى ، مما جعلهم يعثرون على الصيغة الرئيسية بين وظائفه المتعددة ، ويستكملون جداول علم المثلثات ، وأن يجدوا في النهاية حلاً لجميع حالات المثلث المنبسط والكروي بمساعدة القواعد المُكتشفة ، مثل : قاعدة الكميات الأربع ، ونظرية ظلال الزاوية أو التَّماس ، وقاعدة جيب الزاوية المنبسط والكروي[٥] .

وفي مجال الفلك للعرب كل الفضل في رؤية وملاحظة السَّماء منهجيا ،

ونتيجة لذلك استطاعوا تصحيح Ptolemy's Al-magest [عمل ضخم من أعمال بطليموس في الفلك والرياضيات عام ١٥٠ ق .م . .N.W.D ص٨] . وتلك المهمة كما قال Nallino : «أنها قد أُنجزت بشكل رائع ملفت للنظر» . لقد اعتقد الإغريق أن أبعد نقطة للشمس ثابتة وغير متحركة ، ولكن العرب أثبتوا وأظهروا أن ذلك رهينا بحركة مبادرة الإعتدالين الربيعيِّين . وقد رأوا أن انحراف الدائرة الظاهرية لمسير الشمس أو لدائرة البروج ليس ثابتا لا يتغيَّر كما كان يعتقد الإغريق ولكن ذلك خضع لنقصان تدريجي يحدث مرة كل قرن .

ويُضيف نللينو أن العرب استقصوا وتحققوا من عناصر ومكونات الشمس وأيضا جزئيا من عناصر ومكونات القمر ، وطول السنة المدارية والسنة النجمية [الزمان الذي يستغرقه دوران الأرض مرة واحدة حول الشمس مقاسا بالنسبة إلى النجوم الثابتة ، قاموس المورد صفحة ٨٥٣] ، ومبادرة الإعتدالين . وأخيرا في تطبيقات صيغ علم المثلثات وتقنية الملاحظة والاستقصاء يقول نللينو : «إن العرب بروعة واقتدار قد تقدَّموا عن سابقيهم الإغريق» . وفي علم التنجيم ، كما طوَّره العرب ، نجد أنهم قد تقدَّموا وتفوقوا بمراحل كبيرة عن الإغريق «بدرجة فائقة من الكمال والإتقان تحققت في العمليات الرياضية»(٦) .

هوامش الملحق الثالث

1. Singer, The Evolution of Anatomy, (1925), p. 67

٢ . وهذا أيضا القول الفصل للآنسة شليسنجر . أنظر ما ورد في كتيبها المعنون : European Musical Theory Indebted to the Arabs?, p. 18.

٣ . أنظر ص ١١٢ .

٤ . للإطلاع على مناقشة كاملة لهذا الموضوع أنظر كتاب : Smith and Karpinsky المعنون : The Hindu-Arabic Numerals, (1911) وكتاب Hill المعنون : Development of Arabic Numerals in Europe, (1915) The

٥ . أنظر المساهمة الرائعة لسيتور في Encyclopaedia of Islam خاصة الجزء الثاني الصفحات ٢٥٧ - ٣١٥ .

٦ . أنظر المقالة المبهرة التي كتبها : Nallion في Ency. of Islam الجزء الأول ، صفحة ٤٩٤ وما بعدها ، وصفحة ٤٩٧ وما بعدها ، وكذلك في مقالة : Hastings في : Ency. of Religion and Ethics, xii, 101

الملحق الرابع
التأثير العربي في مجال الآلات الموسيقية

إن التأثير الناتج عن الاتصال الثقافي العربي فيما يتعلق بالآلات الموسيقية كان أبعد كثيرا مما هو عموما مُعترفٌ به أو مقبولٌ ، بالرغم من أنه يجب أن يكون مُسلَّما به أن تأثيرا واسعا جديرا بالاعتبار قد قُبل وأصبح واقعا ملموسا مُعترفا به على جميع الصُّعد وفي كل الجوانب . وأنا ، كما قد يبدو لن أتمسَّك ، رغما عن إشارتي لأثر الحروب الصليبية ، بأن تسرُّب الثقافة العربية لأوروبا كان عن طريق أسبانيا وإيطاليا فقط ، فبيزنطه نفسها كانت طريقا عاما مُهماً للمؤثرات ، في الوقت الذي كانت فيه طُرقٌ أخرى من وسائل الاتصال المتعدد[١] .

ولن أتمسَّك بأن ذلك التأثير يعني أن جميع الآلات الموسيقية التي تحمل أسماءً عربية في العصور الوسطى قدَّمها لنا العرب بالضرورة . فبعض تلك الآلات كانت معروفة بالفعل في أوروبا ، ولعل السبب في تسمياتها الأجنبية يرجع لأنواع شرقية معينة منها ما قد تمَّ تبنِّيه واستعماله ، أو إمكانية إدخال بعض التحسينات على أنماط أوربية قديمة منها كانت مهجورة وتمَّ إحياؤها تحت حركة الثقافة العربية مما جعلها تأخذ أسماءً عربية التصقت بها .

ولعل خير دليل على ذلك أصل كلمات Lute, rebec, guitar وnaker التي جاءت من الأصول العربية : العود ، الرباب ، القيثاره والنقره ، وتلك حقيقة ثابتة الرُّسوخ[٢] . ومن المعروف أن ثلاثاً من تلك الآلات الموسيقية المذكورة تُنسب للعرب ونحن نعلم ونقرُّ بذلك بكل تأكيد[٣] . ومن المُسلَّم به أيضا في هذه الأيام أننا نُدين للعرب بأسماء آلات adufe ، albogon ، anafil ، exabeba ، atabal و atambal ، وهي جميعها ترجع لأصولها العربية التالية : الدُّف ، البوق ،

النفير ، الشبَّابه ، الطبل و الطنبال ؟ [لا توجد آلة عربية مُعاصرة بهذا الاسم ولكن يبدو أنها من الآلات المستعملة في بلاد فارس والهند قديما] . ولكن هل تلك الآلات ذاتها جديدة في أوروبا الغربية ؟ سؤال آخر جدير بالإجابة .

بعض الأسماء العربية التي وردت اقتصر تداولها على أسبانيا وجنوب فرنسا . وآلة الدُّف كانت آلة tambourine مُربَّعة الشكل ، وهي كما يبدو آلة مُخترعة حديثا في ذلك الوقت بكل تأكيد . كما أن الأوتار المُركَّبة على وجهها العلوي كانت جديدة أيضا بالنسبة لأوروبا الغربية . ولقد أشرتُ سابقا لآلة تمبورين أخرى دائرية الشكل تُسمَّى panderete (تصغير لـ pandero) كما أوردها Juan Ruiz . وهذا المصطلح يُعادل أو يُساوي الكلمة العربية bandir [بندير] . وهناك آلة تمبورين أخرى بصفائح معدنية مجلجلة مُركَّبة على الإطار تُسمَّى tar [طار] . وقد وَجدتْ هذه الآلة طريقها إلى أوروبا من البوابة الغربية للقارة ، ولا تزال تعيش في tur الطَّرّ البولندية .

كما أن albogon يشبه آلة البوق العربية وهي في إحدى حالاتها عبارة عن horn قرن ، وفي الأخرى هي عبارة عن آلة ساكسفون saxophone تمَّ تطويرها في عهد السلطان الأندلسي الحكم الثاني (متوفَّى عام ٩٧٦)(٤) . وقد أخبرنا Al-Shalahi (القرن الثالث عشر) أن المسيحيين قد استعاروا هذه الآلة من العرب . وقد وصف ابن خلدون (متوفى عام ١٤٠٦) آلة البوق(٥) التي وجدناها مرسومة على صفحات مخطوط أناشيد السيدة العذراء Cantigas de Santa Maria(٦) . وآلة anafil وهي عبارة عن trumpet ترومبيت مُكوَّن من أنبوب طويل مستقيم ، وكان جدُّها الأكبر النَّفير في عهد ابن غيبي (متوفى عام ١٤٣٥) يبلغ طوله ١٦٨ سنتمترا(٧) . وقد اعترف دارسوا الآثار الموسيقية الاوروبية أن آلات الترومبيت المصنوعة من الأنابيب الأسطوانية المجوَّفة المثقوبة جاءتنا من العرب(٨) .

فهل من الممكن أن تكون تلك الآلة صورة أو نسخة دقيقة من آلات nafir أو anafil؟ ونقرأ في كتاب ألف ليلة وليلة أن عازف القرن horn قام بنفخ البوق

أي blew ، ولكن عازف الترومبيت صاح lit أو split في النَّفير؟؟ وقد تكون هذه المصطلحات تعكس الفوارق بين النغمة الناتجة عن النفخ في الأنابيب المخروطية المثقوبة والنفخ في الأنابيب الأسطوانية المثقوبة . وهناك آلة نفخ هوائية أخرى هي ألـ exabeba (ajabeba=) كانت معروفة داخل أسبانيا ، وباستثناء أنها كانت آلة فلوت صغيرة تشبه المصدر العربي الذي انحدرت منه وهو آلة الشَّبَّابه ، إلاَّ أننا لا نملك أي معلومات أخرى خاصَّة بها .

إن الكلمات atabal وatambal التي جاءت من الطبل العربية ومن الطنبال الفارسية ، في اعتقادي ، كافية من وجهة نظر فقه اللغة التاريخي والمُقارن . وهذا الموضوع يجب أن يتْبع النتيجة المنطقية بأن الاسم الأول هو الأقدم ، وأنَّ الثاني قد تمَّ تبنِّيه في عهد الحروب الصليبية . كما أنه من المحتمل أن كلمة الطمبال هي مجرّد تشويه لكلمة الطبل مع استبعاد الأثر الفارسي في الكلمة وعدم القبول به . يُضاف إلى ذلك أن الكلمتين tabur وtambor تُثيران نفس الاستفهام ، ويقول Du Cange أن الأصل القديم هو الكلمة العربية الطنبور . وهذا لا يمكن القبول به لأن الطنبور لم يكن آلة رقية من أسرة الطبول استعملها العرب في زمان العصور الوسطى(٩) . وقد ينكر البعض الآخر غالبا المصدر العربي(١٠) ولكن بصعوبة بالغة وبشقّ الأنفس يوردون أسبابا كافية لذلك .

من المؤكد أن كلمة tabur مشتقَّة إمَّا من العربية طبل عن طريق كلمة tabel من لاتينية العصور الوسطى ، أو أن يكون التغيير قد جاء من خلال الفارسية tabir أثناء الحروب الصليبية . أما بالنسبة لكلمة الطنبور لم يكن ذلك إلاَّ فسادا لغويا(١١) . [الطنبور أو الطمبور من الآلات الموسيقية العربية الوترية] . ولحد الآن تعاملنا مع أكثر الأسماء العربية التي ظهرت في اللغات الاوروبية وأُطلقتْ على الآلات الموسيقية . بالإضافة إلى ما تقدَّم ذكره من آلات موسيقية هناك الكثير منها يحمل أسماءً أو نشأةً عربية لم يتمُّ الإشارة إليها أو ذكرها إلا نادرا ، خاصة أسرة الآلات الرقية التي جاءت إلى أوروبا الغربية من خلال الاتصال بالعرب ، أو انتشرت وتمَّ تداولها بنفس الوسيلة .

ونخصُّ بالذكر آلة آلـ Kettledrum (نقير أو طبل) التي حتى القرن السادس عشر كانت تُسمَّى Le tambour des Persrs[١٢] . وقد أوردتُ في رسالتي قضية ظنّي وحدسي بأن الكلمة العربية قصعة هي أصل ومصدر الكلمة الفرنسية caisse والبرتغاليه caixa . وفي هذه الحالة أعتقد أن الجميع سيرجعون إلى الكلمة اللاتينية الاصطلاحية التقليدية capsa (وهي تعني case [علبة أو صندوق]) ولكن جذر الكلمة العربية أكثر ملائمة وقبولا[١٣] . وهناك آلة أخرى تسرَّب اسمها إلى أوروبا عن طريق الاتصال بالعرب وهي آلة balaban الفارسية .

كما أن ألآلة المصوِّتة بذاتها sanajas de azofar التي ذكرها جوان رويز (في القرن الرابع عشر) كانت عبارة عن metal castanets واسمها مُشتقّ من sunuj al-sufr العربية[١٤] . [الصنوج الصُّفر أو الصَّفراء آلة مصوتة بذاتها تتكون من طبقين من النحاس الأصفر يُطرقان معا] . وحتى كلمة كاستانيت بالرغم من الاشتقاقات الأخرى يُفترض أن أصلها ومصدرها من العربية kasatan قصعتان (مُثنّى قصعة) . والأخيرة ذات شكل أو مظهر كتجويف القدح أو السُّلطانية ، بينما شكل الأولى مسطح ومنبسط يشبه cymbal المُصغَّر . [السيمبال من فصيلة الصُّنوج يتكون من طبقين نحاسيين يشبهان آلة الزَّل يُستعملان لإضفاء زخارف معدنية رنانة لامعة على الإيقاعات في الفرق الراقصة وفرق الموسيقى الشبابية والعسكرية] .

وفي مجال آلات النفخ الهوائية ، الخشبية منها خاصة ، نجد أن التأثير العربي فيها جدير بالملاحظة والتأمل ، ويبدو بشكل عام أن الآلات المخروطية الشكل المثقوبة إمّا أن تكون قُدِّمت أو أصبحت متداولة بنفس الطريقة والوسيلة . فآلة xelami التي كانت مُستعملة في العصور الوسطى يجب أن تكون zulami زولامي العربية ، وهي آلة ظهرت في بغداد في نهاية القرن الثامن أو بداية القرن التاسع[١٥] . وفي القرن الثالث عشر قام Vocabulista in Arabico بمعادلتها بآلة آلـ fistula[١٦] ، ولكن ابن خلدون(متوفى عام ١٤٠٦) يقول أنها

كانت تُعزف بريشة . [أي أنها من آلات النفخ الخشبية التي تُعزف بريشة فردية أو مزدوجة كآلات المزامير والأرغول والسرناي أو الزرنه] . وكما علمنا أيضا أن طريقة عزف هذه الآلة بفتح وغلق ثقوبها متماثلة مع طريقة عزف آلة الفلوت العربية المُسمّاة shabbaba شبّابه وهي بالتأكيد آلة نفخ مخروطية الشكل مجوفة وبثقوب(١٧) [الشبابة آلة نفخ هوائية خشبية مجوفة بثقوب من فصيلة آلة الناي تُصنع من القصبة ، وهي أسطوانية وليست مخروطية الشكل كما ذكر المؤلف فارمر] .

لقد أوردتُ في رسالتي أن «آلات الريشة العربية المعروفة بـ zamr و al-surna أو al-surnai هي بدون شك وبكل تأكـيـد المصـدر لآلات shawm أو dulcayna»(١٨) . وقد تكون أسماء الآلات التي ذكرتُها ليست دقيقة تماما لأنني لا أملك تصورا عقليا كاملا لها ، ولكنني أملك بدلا من ذلك أسمائها المجرّدة فقط . وفي الحقيقة لا نستطيع التأكد من كينونة وماهية الآلات الموسيقية العربية والاوروبية في الفترة الزمنية موضوع الدراسة ، مثلا أكانت أنابيبها أسطوانية أو مخروطية الشكل ؟ وهل كانت تُعزف بريشة واحدة فردية أم ريشة مزدوجة ؟

وتقول الآنسة شليسنجر في هذا الصّدد : أنَّ آلات النفخ الهوائية الخشبية الزّمر أو آلة الأبوا البدائية العربية لا يمكننا الإدّعاء بجدية أنها مصدرا لآلة الشّاوم shawm أو schalmey أو chalumeau ، وكلا هذين الاسمين اشتقا من calamus وهي آلة لاتينيه من العصور الوسطى مشابهة لآلة aulus الإغريقيه وآلة tibia الرُّومانيه»(١٩) . وحيث أن الآنسة استعملت الثنائية (كلا) ، فأنا أُرجّح أنها تعني بأن كلمة زمر مثلها في ذلك مثل كلمة شاوم اشتُقّت من اللاتينيه كالاموس ؟ فكلمة زمرْ عربية صرفة وجذرها زَمَرَ ويمكن إرجاعه لتاريخ قدماء السّاميون الذين سكنوا بابل وآشور(٢٠) .

أمّا آلة الكالاموس فأقصى ما يمكن ألقبول به أنها قد تكون المصدر الأوربي أو الجد الأعلى لآلات calamella, zalamella, cialamella, caramillo, charamela,

chalameau, schalmey, shalm, shawm, وغيرها الكثير من الأشكال التي ترجع لتاريخ قديم . والأمر الذي يهمُّني الآن يدور حول التأثير الصَّوتي اللفظي لكلمة زمر العربية في تكوين كلمة شاوم الاوروبية . ومنذ ذلك الوقت فكَّرتُ وتأمَّلتُ في إمكانية ربط الكلمتين الألمانيتين sumer وsumber بالكلمة العربية زمر . وإذا قبلنا الإمكانية الأخيرة فعندها يصبح التَّخمين الأول مقبولا ويمكن التسليم به أيضا ، خاصة وأن كلاً من كلمتي سكالمي وسومر يُستعملان معا[٢١] .

وبالنِّسبة لآلات الزُّرْنه أو السُّرْناي التي تُعتبر المصدر الاسمي لآلتي doucaine وdulcayna ، فإنه لدينا بالمقابل ، أو عكس ذلك ، الاشتقاق الاصطلاحي من اللاتينية dulcis وقد أورد كل من Stainer وBarrett في كتابهم Dictionary of Musical Terms أنَّ : «الدولسيانا قد تكون مُشتقَّة من نفس الجذر اللغوي للكلمة المصرية dalzimr (الزَّمر؟) ، خاصة وأن كينونة وجوهر كلا الآلتين من نوع الأبوا الريشية» . [الأبوا آلة نفخ خشبية أوربية مزدوجة الريشة تطوَّرت من الآلة الشعبية العربية السُّرناي أو الزُّرنه أو ألغيطه] . والاشتقاق الأخير ليس مقبولا . وكما اقترحنا أعلاه فإن الأصل العربي يبدو أنه الاحتمال الأقرب لأن حرف d الذي بدأت به الكلمة قد يكون نتيجة للأثر اللاتيني في الكلمة .

وبدون تقديم أي رأي مؤكد في هذا الموضوع ، فأنا أودُّ أيضا أن أوجِّه الانتباه والاهتمام للتطابق والتماثل اللفظي والصَّوتي بين الكلمة العربية غيطه ghaita والـ gaita الأسبانية والبرتغالية ، والإنجليزية wayght[٢٢] . فهذا الصَّخب واللغط لم يكن تفسيرا مقبولا أو مُرضيا أعطيناه لهذا الاسم ، وحتى الآن عمليا فإن التطابق الاسمي مع الآلة قد نشأ في 'iraqiyya أو 'iraqya الكلمتين ذات الأصل العربي ، [عراقية] .

وهناك أيضا الكلمة الألمانية zink ، هذا الاسم الذي قد يكون جاء من خلال العربية zanbaq[٢٣] (sambucus=)[٢٤] وعلى أي حال ، نحن نقرأ في عهد الحروب الصليبية عن cors sarrasinois و buccins turcs[٢٥] ، وهذا بعيد الاحتمال أو غير متوقع الحدوث لأن هذه كانت sinken ، حيث أخبرنا Michaud أن العرب المسلمين

كانت لهم آلات Horn قرن يوجد عليها مجموعة من الثقوب(٢٦) .

ومن المؤكد أن تلك الآلات كانت جديدة بالنسبة للصليبيين في ذلك الوقت . وأخيرا كان هناك آلة فلوت صغيرة تُعرف بـ jech أوردها Muratori في مخطوط يرجع تاريخه للقرن الثالث عشر (Tabur et joch = drum and fife = طبله ودُف) وهذه بوضوح هي juwaq جوق العربية . [الجوق مصطلح يُطلق على الفرقة المتكوِّنة من مجموعة من الآلات الموسيقية] .

ومن بين الآلات الموسيقية الوترية ، هناك الكثير إلى جانب ما ذكرنا منها سابقا ، له من الأهمية المؤهلة لذكره . ولقد ذكرتُ ، في مكان آخر(٢٧) أن آلة القانون العربية أصبحت مصدرا للآلات الأوربيه التالية : Kanon, canon, و canale ، في نفس الوقت يمكن اعتبار ذلك تبريرا كافيا للتماثل الفيلولوجي [فقه اللغة] بين العربية al-shaqira والأوربيه eschaquiel أو exaquir . كما أن أصل كلمة geige ومنشأ الآلة نفسها لم يكن بالتأكيد شرحا مُرضيا ومقبولا . فهل يمكن أن يكون منشأ الكلمة والآلة من الفارسيه ghichak؟ (٢٨) .

ولو أمكننا الاقتراح بأن آلـ lira dicta(٢٩) قد دخلت أوروبا من الجنوب عن طريق آلة الرَّباب ومن ثمَّ الرِّيبيك ، ولكن أيضا من الشرق عن طريق الآلة الفارسية ghichak فإنه بإمكاننا أن نقرر أو نعتبر دخول القايق geige من آلـ guiga الروسيه ، والـ gigja الاسكندنافيَّه القديمة ، والـ gega السلوفيه القديمة ، والـ ghighe الفرنسية القديمة ، والـ gige الألمانية المتوسطة العليا ، وهكذا يتضح أن كل ما بقي لدينا بالفعل الموريسكيه[المغربيه] ghuga (gougue)(٣٠) .

لقد أوضحتُ ، في مكان آخر ، أن العرب والفرس كانت لديهم أسرة متكاملة من آلات العود والـ pandores [آلات وترية تشبه القيثارة] تتكون من أصغرها العود القديم وtanbur baghlama (=bighilma) (باندورة الشباب) إلى الشهرود الواسع(عود قوسي) وtanbur buzurk (الباندور الكبير) . وهناك شكلين من أسرة العود هي tarab al-futuh [طرب الفتوح] (طرب عريض المحيط) وtarab zur (طرب ضخم) .

وكلمة طرب في اللغة العربية مرادفة للآلة الموسيقية أو للموسيقى ، ومن ثمَّ فالمطرب هو عازف الآلة الموسيقية أو الموسيقي . [المطرب ، في وقتنا المعاصر ، مُصطلح يُطلق على المُغنّي أو المؤدّي بصوت جميل وليست له علاقة بعزف الآلات الموسيقية . وقد ورد في معنى الكلمة أنها : الفرح وهي ضد الحزن ، والطرب هو الحركة والشوق ، ورجل مطراب ، ومطرابه : طروب . الطاهر الزاوي ، مختار القاموس ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس : ١٩٨١ ، صفحة ، ٣٨٠ .] .

هل يمكن أن تكون هذه الكلمات العربية هي أسلاف المصطلحات الاوروبية التالية : tiorba, tuorba, theorbo وغيرها . . . وأنها اشتقت إمَّا بشكل مباشر من الصقليِّين العرب ، أو من خلال بيزنطه وتركيه . وهل تلك المصطلحات التي انتقلت أو تسرَّبت عبر الطرب الشرقي إلى الشعوب السّلافيه وأصبحت torban الروسيه القديمة؟ . وليس فقط في أوروبا الغربية ولكن أيضا في أوروبا الشرقية وفي شمال ووسط أفريقيه وفي فارس والهند وفي أرخبيل الملايو وحتى الصين في أقصى الشرق نستطيع أن نعثر بسهولة على الأثر العربي في مجال الآلات الموسيقية .

هوامش الملحق الرابع

١ . أنظر كتابي هذا صفحة ٦٦-٦٧ .

٢ . أنظر : Oxford Dictionary

٣ . بالنسبة للآلة الرابعة القيثاره لا يزال السؤال عن تقديمها لغرب أوروبا تحت المناقشة والجدال . ولقد قمتُ بمناقشة العديد من الأسئلة الخاصة بآلات : العود ، الربيك ، والقيثاره العربية في ألـ Journal of Royal Asiatic Society, (1928) .

٤ . Bibl. De Autores Espan., ii, p. 410. ، أنظر أيضا كتاب المقري Mohammedian Dynasties, i, 366 . باق baq. كتبها ابن غيبي .

5. Ibn Khaldun, Prol., ii, 411

6. Riano, po. Cit., fig. 4,b

7. Ibn Ghaibi, Bodleian MS., 1842, fol. 80

٨ . Galpin, Old English Instruments of Music, 200. أنظر أيضا : Buble, Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des Fruhen Mittelaters, 28. Kastner, Manuel General de Musique Militaire, 126, Naumann, Hist. Mus., I, 110. Ency. Brit., xxvii, 326, 353

٩ . يستعمل العرب المعاصرون كلمة طمبور للدلالة على الطبل وهي مشتقة من الكلمة الفرنسية tambour .

١٠ . أنظر Dozy. "Romania," xxxi, 412-13, 418. and Engelmann, "Glossaire des mots espagnols et portugais de l'Arabe." Littre "Dict. De la langue Francise."

11. Du Cange "Gloss." s.v.

12. Thoinot Arbeau "Orchesographie."

١٣ . في القرن السادس عشر قال Etienne Pasquier في كتابه «Recherches» (نص فرنسي) .

١٤ . كانت لدى العرب آلتان تعرفان باسم الصنج (مفرد صنوج) إحداهما عبارة عن آلة هارب (صنج ذو الأوتار) والأخرى آلة كاستانيت تمت الإشارة إليها في هذا الملحق .

١٥ . أنظر «تاج العروس» تحت ذات العنوان . وأيضا Lane "Lexicon" تحت ذات العنوان . ويقول د . كورت زاكس أن كلاهما xalamia و= zeremia (" Reallexikon der Musikinstrumente.")

chirimia أنظر أيضا هذا العمل صفحة ٤٣٣ حيث أشار لوجود آلة zulami أوzulamiy في القرن الرابع عشر .

١٦ . ليس من الضرورة أن تعني كلمة Fistula آلة الفلوت ولكنها آلة أنبوب موسيقي ، كما كان الحال في القرن الحادي عشر . «Glossarium Latino-Arabicum,» حيث كانت تعني zummara وهي آلة نفخ ريشيه .

17. Ibn Khaldun, "Prolegomenes" ii, 411.

18. Farmer "Arabian Influence Musical Theory ",p. 5

19. Schlesinger, " Is Europian on Musical Theory Indebted to the Arabs?" i, p. 15.

20. Muss-Arnolt, "Dict. Of the Assyrian Language, "i, 284.

21. Hugo von Yrimberg, "Der Renner" 23735.

يقول د . كورت زاكس إن كلمة zumer كانت تطلق على آلة إيقاع رقية drum ، وهو في ذلك يتبع بلا شك ما قال به : Lexer في كتابه «Mitterlhochdeeutscges Handwuorterbuch,» .

٢٢ . هذه الآلة ، رغما عن ذلك ، لم يتم الإشارة إليها في الوثائق العربية قبل ابن بطوطه (١٣٧٧) .

٢٣ . يرجع تاريخ هذه الكلمة إلى القرن التاسع على الأقل .

٢٤ . "Sambucistria = zamira "wind instrumentalist ، في القرن الحادي عشر ، «Glossarium Latino-Arabicum» .

25. Guillaum de Machaut and "Chronique de Moree"

26. Michaud "Histoire des Croisades," 1re paet., tome, I, p. 188. De Cange "Gloss."s.v.

27. Journal of the Royal Asiatic Society" April, 1926, p. 239.

٢٨ . تكتب أيضا ghizhak و gichak .

(٢٩) هذه كانت اللفظة الجينية التي كانت تطلق في العصور الوسطى على عائلات rebec وgeiga . أنظر أيضا Rabab = lira dicta . . Vincent de Beauvais, "Spec. Doc.," Bk. i, Sect. 34 في القرن الحادي عشر . «Gloss. Lat.-Arab» .

30. Mahillon, "Catalogue ." du Musee Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles ", i, 417

الملحق الخامس
ما كتبه أندريس ANDRES وڤياردوت VIARDOT
عن التأثير الموسيقي العربي

في مقالة بعنوان ألمغاربه في الموسيقى الأسبانية كتبها السيد J.B.Trend في مجلة The Criterion المعيار في (فبراير عام ١٩٢٤) ذات علاقة بموضوع هذا الكتاب، وهي منذ ذلك الحين دخلت من ضمن عمله الجديد المعنون : «تاريخ الموسيقى الإسبانية حتى [عام ١٦٠٠] ، (١٩٢٦) ، ولكن بإضافة بعض التعديلات الحكيمة المتزنة إلى هذا العمل . وهو يقول في عمله الأخير(صفحة ٦٣) : «أن P. Juan Andres اقترح أن Alphonso X (المتوفى عام ١٢٨٤) قد أخذ أسلوب التدوين في كتابه ألـ Cantigas أغاني السَّيدة العذراء عن الموسيقى العربية»[١] .

وأشار السيد تريند لكتاب أندريه بالاسم فقط ، متناسيا أو حاذفا لأي علاقة دقيقة محكمة يمكن أن يعزو إليها تلك الجملة ، ولكن حتى الآن أنا مُدرك تماما أن مثل ذلك العزو لم يرد في كتاب أندريه المشار إليه سابقا[٢] . ومن المرجَّح أن السيد تريند كان مُعتمدا على نص مستند لـ Rafael Mitjana الذي ذكر توكيدا وجزما مشابها[٣] . وفي دفاعه المستحق عن إدِّعاء وزعم أندريه يقول السيد تريند : «هذه الجملة ولو أنها تبدو بوضوح منافية للعقل ، إلا أنها صادقة وحقيقية بالنسبة لقالب القصائد الغنائي ، فالآلات الموسيقية المُستعملة(عندما يتوجَّب استعمالها) لمصاحبة الصوت المُغنِّي ، وحتى الموسيقيين الذين يعزفونها ، لأنه توجد رسومات ومنمنمات صغيرة في مخطوطات أغاني السيدة العذراء نرى فيها عازفين في ملابس عربية يعزفون آلات موسيقية معروف أنها عربية

المنشأ» . لقد أوضحتُ في الفصل السادس ، في كتابي هذا ، أن العرب استعملوا تدوينا موسيقيا لا يتشابه مع التدوين الذي ظهر في مخطوط أغاني السيدة العذراء .

وأنه لأمر غريب حقا أن نقول أن جملة من هذا النوع قد وردت أيضا بأمر يتعلق بـLouis Viardot كتبها Pascual de Gayangos في كتابه Mohammedan Dynasties in Spain ، وهي أيضا تبدو أنها لا تعتمد على أسس صحيحة . وبالتأكيد إن ڤياردوت قال أن أوروبا استعارت عدداً من آلاتها الموسيقية من العرب (وبهذه الطريقة نسب للعرب دور هاما في إيجاد وإبداع الموسيقى المعاصرة) وأن ألڤونسو العاشر استفاد من كتابات العرب في مخطوط أغاني السيدة العذراء[٤] وأن العرب كان لديهم تدوين موسيقي[٥] . ولكنني لم أوفَّق في تتبع واقتفاء أي أثر للجملة التي يُنسب له شرف ذكرها في كتابه «تاريخ العرب والمغاربه في أسبانيا »(عام ١٨٥١) [تاريخ صدور الكتاب] ، والتي مفادها أن أوروبا استعارت تدوينها الموسيقي من العرب .

هوامش الملحق الخامس

١ . كرر السيد تريند هذه الجملة في كتاب آخر له ، «Alfonso the Sage» (١٩٢٦) ، صفحة ١٦ ، وفي قاموس چروف ، الطبعة الثالثة ، الجزء الأول ، صفحة ٦٦ .

٢ . كتب Andres كتابا آخر هو «Cartas sobre la musica de los sarabes» (Venice, 1787) ، وهذا ما لم أطلع عليه . Cf. Fetis. " Biog. Univ.".

3. Le Monde Oriental " (1906), p. 200

٤ . Viardot, ii, 183. ، وهو يذكر أن أعمال الفارابي والأصفهاني من بين الكتابات والأعمال التي يُفترض أن ألفونسو العاشر قد تأثر بها . بينما نجد أن عمل الأصفهاني قد يكون وراء فكرة جمع وتصنيف الكتاب المشهور ألـ «Cantigas» ، وإنه من الصعب التعرف على مدى تأثير رسالة الفارابي النظرية في هذا الخصوص . ففي جامعة سلمانكا حيث أعاد الفونسو العاشر تأسيس نفسه عام ١٢٥٤ ، وحيث أنشأ كرسيا علميا للموسيقى ، وقد يكون لكاتب مثل الفارابي تأثير يمكن تصور وقوعه عمليا .

٥ . Viatdot, ii, 183. ، أنظر أيضا الجزء الثاني صفحة ٨٥ ، حيث نجد أنه يتكلم عن الـ«ecriture musicale des Arabes» .

الملحق السادس
ما كتبه تريند Trend وريبيرا Rebera
عن التأثير الموسيقي العربي

يحتوي كتاب «الموسيقى الأسبانية حتى عام ١٦٠٠» لصاحبه تريند على مجموعة من النقاط الهامة والملفتة للنظر عن استعارة أسبانيا لأدبها[١] وموسيقاها من العرب . وهو بذلك يقبل وجهة النظر القائلة أن ألـ villancico الأسبانية تابعة ومعتمدة على صيغ وقوالب عربية[٢] . وقد قال أيضا أن الأبحاث الحديثة [في العقود الأولى من القرن العشرين] يبدو أنها ستُظهر أن التروبادور ، الذين إلى وقت قريب كان يُعتقد أنهم مخترعو الشعر الحديث ، في الحقيقة قد استمدوا معاني وأحاسيس القالب والصيغة وحتى الأغراض الشعرية من مسلمي أسبانيا[٣] . وبذلك تمّ قبول أن قالب الزجل العربي هو النموذج المثالي لأغاني السيدة العذراء لصاحبها ألفونس العاشر[٤] .

لقد كان [تريند] حاسما ، حول ما اعتقده أن تكون نظرية خوليان ريبيرا التي مفادها بأن «المدونات الموسيقية في أغاني السيدة العذراء كانت ألحانا مغربية» . ولكن هل كانت تلك نظرية عالم مدريد المستعرب ؟ ومن المؤكد أن عمل ريبيرا الأخير ليس سوى دليل أو برهان على أن التركيبات الموسيقية في أغاني السيدة العذراء التي تُوحي بالأفكار والأساليب الموسيقية للمغاربه(خاصة في إيقاعاتها) قد لقّحت أو خصّبت الموسيقى الأسبانية ، أو على الأقل موسيقى بلاط ألفونس العاشر ، وهذا ما يبدو بالتأكيد أقرب للحقيقة والصّواب[٥] .

هوامش الملحق السادس

١ . كـان السـؤال عن تأثيـر الأدب العـربي في أوروبا مـثـار جـدل وخـلاف واسـعين منذ ظهـور عـمل : "Origine Fabularum Romanensium" (1693) Huet

2. Trend, op. cit., p. 29

٣ . .Op. cit., p.30 ، ماذا كـان يعني السيـد تريند بالموسيقى الأسـبانية ؟ هل كان يعني بها «موسيقى عرب أو بربر أسـبانيا ؟ أو موسـيقى الأسـبان الذين أسلموا ؟» مثـلا : المولّدون ؟ ,Cf. Trend ، Alfonso the Sage صفحة ١٤ .

٤ . .Op. cit., pp.29, 62 أنظر الملحق الثامن .

٥ . (.Cf. Ribers, La Musica de las Cantigas " (Madrid, 1922), cap. xii-xiii ، أنظر أيضـا Hurtado و, Palencia في كتابه : Historia de la Literatura Espanola " (Madrid, 1925) ، صفحة ٩٣ .

الملحق السَّابع

المؤثرات الشرقية في الفن الكارولينـچـي Carolingian

Carolingia] هي الدولة الإفرنجية الثانية أسسها عام ٧٥١ Pepin the Short ابن Charles Martel ، N.W.D ص ٢١٦] .

التأثير المشرقي في الفن الكارولينـچـي ، الذي يتَّضح بالدرجة الأولى في جانب الفن الصناعي ، يمكن اعتباره عموما من مصدر سرياني(١) . كما أن المؤثرات السريانية والعربية والفارسية في ذلك الحين كان لها دور بارز في تطور بيزنطه بشكل عام(٢) . ومن القرن الخامس إلى القرن السابع كانت بلاد السِّريان وفلسطين ومصر وبلاد ما بين النهرين من أهم مراكز الفن الصناعي(٣) . بعدها جاء التأثير الخاص بالسيادة الإسلامية(٤) . والسُّؤال الذي يواجهنا الآن كيف وصلت مؤثرات الفن المشرقي إلى غرب أوروبا ؟

كانت إيطاليا وفرنسا وأسبانيا وألمانيا ملاذا وملجأ واضحا للاجئين والمهاجرين من الشعوب الشرقية الذي كان أغلبهم من السِّريان واليهود الذين كانوا يزاولون المهن والحرف التجارية(٥) . ومن خلال هذه القناة تمَّ بالتأكيد تقديم الكثير من السلع والبضائع الفنية المشرقية . علاوة على ذلك لا زالت هناك وسائل أخرى تسللت عن طريقها الفنون المشرقية إلى أوروبا نذكر منها : ١ ـ العادات البدوية للفنانين والحرفيين . ٢ ـ تبنِّي فنانين محليين تدربوا وتعلموا بالخارج لأساليب أجنبية مستوردة(٦) . وهذه الوسائل تبدو أكثر قبولا لتوليد حوافز ودوافع فنية عن مجرد اكتساب وتحقيق أهداف فنية من خلال التجار والتجارة . كيف استطاع أولئك الفنانون والحرفيون أن يكونوا في موقع قريب جدا من الإمبراطورية الكارولنـچيه ؟ من المؤكد أن ذلك كان بكل وضوح من خلال

الأندلس أو أسبانيا العربية .

ومنذ تاريخ دخول عبد الرحمن الأول(٧٥٠ ـ ٧٨٨) مدينة قرطبه كسلطان لها ، وحتى انهيار الدولة الأموية [الثانية في الأندلس] في القرن الحادي عشر سيطر السوريون العرب في الأندلس . وهم كأسلافهم الذين أيدوا ونصروا الأمويين في دمشق [في دولتهم الأولى] كانوا لا يُبدون اهتماما كبيرا بمبادئ وتعاليم الدين الإسلامي(٧) ، ولذلك شجَّعوا الفنون بكرم سخي وأيدي منبسطة . ونرى بلاد السِّريان في الواقع تتفاخر بأدب أولئك الأمويين الذين كانت قلوبهم تبتهج وتُسرّ من تذكُّر موطن أجدادهم وأسلافهم الأوائل . ولهذا نجد أن التأثير السِّرياني في المعمار الأندلسي لا يمكن أن تخطئه العين .

ومن هنا نستطيع فقط أن نخلص إلى القول بأن التدفُّق الواضح للفنانين السِّريان والحرفيين بما فيهم العرب أيضا(٨) كان عقب تأسيس الدولة الأموية في الأندلس . وربما كان للفنانين السِّريان الدور الأساسي في شهرة بلاد الأندلس الفائقة في مجال النسيج والسِّيراميك . وقد أشار Dr. Cunningham في Essay on Western Civilization (ii, 116) أنه لم يكن هناك فن لم يتمكن العرب من تقديم الكثير من التوجيهات والتعليمات فيه لأعدائهم المسيحيين ، حتى بالرغم من حجم العداوة بينهما والانفصال الواضح بين سياستيهما ، كما كان هناك اتصال سياسي وتجاري ثابت ومستقر إلى حد ما بينهما (٩) .

ولم يكن هناك ، في الحقيقة ، ما يمنع الفنانين والحرفيين الأندلسيين من السفر والانتقال إلى أسبانيا وفرنسا وطالما كان الصانع الفنان لديه ما يعرضه من مصنوعاته اليدوية المتنوِّعة ، والتاجر يُقايض بسلعه وبضائعه ، والمُغنِّي الجوَّال يقدِّم عزفه وغنائه ، لا يبدو أنه كانت هناك عراقيل وموانع أمام حركة الأجانب وسفرهم في تلك العهود بين تلك البلدان . وفي الأيام الأولى من الحكم الأموي في الأندلس كان المسيحيون الأسبان الذين عُرفوا بالـ Muzarabes لهم مطلق الحرية لأداء عباداتهم وطقوسهم الدينية إلى جانب تمتعهم بحريتهم السياسية(١٠) .

وكان واضحا جليا أنهم كانوا يُمارسون فنون وحرف المسلمين ومهنهم اليدوية ، لأنهم في الواقع قد تبنَّوا الحضارة الإسلامية في جميع مظاهرها التي لا تتنافى مع دينهم [المسيحي][١١] . وكان لهم الحرية في السَّفر والحركة وتقديم فنونهم وحرفهم ومصنوعاتهم في أراضي الغير . ويعتقد Rivoira أن الموزارابس الذين كانوا يبحثون عن ملاذ وملجأ من اضطهاد عبد الرحمن الثاني (متوفى عام ٨٥٢) وابنه محمد الأول(متوفى ٨٨٦) ، هم الذين أخذوا (نقلوا) أدوات فنون العمارة وأساليب البناء العربي إلى شمال أسبانيا المسيحية[١٢] التي كان يبدو انها تقدمت حضارياً نتيجة لتقليدهم للمسلمين ليس إلاّ[١٣] .

وما حدث في مجال الصناعات والحرف وفنونهما المختلفة يمكن أن يحدث في مجال الموسيقى . فالآلات الموسيقية التي ظهرت مصورة في العديد من وثائق ومخطوطات St. Menard, Lothair, Notker وغيرها من وثائق ، ظهرت خلال الفترة الزمنية الممتدة بين القرنين الثامن والعاشر ، يرجع سبب وجودها للاتصال الثقافي الذي جعلها واضحة جلية كما حاولتُ جاهدا أن أُقدِّم وأُوضِّح على الحالات السَّابقة[١٤] .

هوامش الملحق السابع

1. Janitschek, "Gesch, der Deutchen Malerei" (1890-),29 Leitschek, " Gesch, der Karolingischen Malerei" (1894), 38-53. Stragowski, "Byzantinische, " Denkmaler, "i, 53-67. Choisy, " Hist. d'Architecture, " ii, 84. Peirce and Tyler, "Byzantine Art" (1926), p. 11.
2. Taylor, "The Classical Hertage of the Middle Age," 340. Peirce and Tayler, op. cit., pp. 5, 10
3. Dennison and Morey, "Studies in East Christian Roman Art" (1918), 67. Dalton, "The Crystal of Lothair" ("Archaeologia, " lix, 30). Garrucci, "Storia dell Arte," 52.)

٤ . أنظر الملحق التاسع .

5. Brehier, "Les Colonies d'Orientaux en Occident" ("Byzantinische Zeitschrift," xii, 1. Dill, "RomanSociety in Gaul in Merovingian Times," p. 245. Heyd, op. cit.
6. Dalton, op. cit., 32.

٧ . يبدو غريبا أن الأسبان الذين قبلوا الدين الإسلامي (المولدون) كانوا على الجانب الآخر أكثر حماسا وتعصبا في مزاجهم وإحساسهم الديني كما هو حال البربر .

٨ . وهذا بالتأكيد قد تمّ وحصل في الموسيقى كما نقرأ عن التدفق الكبير للموسيقيين القادمين من الشرق . المقري : «منتخبات أدبية» ، الجزء الأول صفحة ٢٢٥ ، الجزء الثاني صفحات ٨٩ و ٩٦ .

٩ . لقد أكد أكثر من كاتب كارولينـجـي العلاقة العميقة بينهما منذ عام ٧٧٨ .

10. Dozy, " Recherches," i, 78, et seq.
11 Ticknor, " Hist. of Spanish Literature, " ii, 317
12.Rivoira, "Moslem Architecture," 241, 284, 346
13. Northup, " An Introdution to Spanish Literature, See Hurtado and Palencia, "Historia de la Literatura Espanola," pp. 22-23, Asin," Islam and the Divine Comedy" (1926), p. 238, et seq".

١٤ . أنظر كتاب الآنسة شليسنجر ، Precursors pp. 280, 328, 370, 371, 399

المُلحق الثامن
طبقة المُغنِّي الشَّاعر الجوَّال في العصور الوسطى

فيما يتعلق بعلم الموسيقى ، كما أوضحتُ في رسالتي[1] ، كان المُغنِّي الشَّاعر الجوَّال يعلم القليل ، لأنه فعليا كان مُجرَّد مؤدٍ تعلَّم جُلَّ فنونه بالتواتر الشفهي فقط . ولقد استعملت ألآنسة شليسنجر هذه النقطة لتبرهن على أن أولئك المغنيين الجوَّالين لم يكن لهم أي تأثير يُذكر على أوروبا في الجانب النظري للموسيقى[2] . لقد كان المُغنُّون والمُغنيِّات العرب بشكل عام(خاصة القيان منهم) أُناساً مثقفين ومتعلمين فعليا ولدينا الكثير من الأدلة والشواهد على ذلك[3] . وعلى أية حال ، فإن طبقة الجوَّالين ليس من المتوقع أن تحوي هذه العناصر كطبقة مستقرة ساكنة ، ولكن الجوَّالين العرب يختلفون بشكل عام عن الجوالين الأوربيين في أنهم متعلمون يستطيعون ، على الأقل ، القراءة والكتابة التي كانت بعيدة حتى على كثير من رجال الدين المسيحي في ذلك الوقت .

وما كان يملكه المُغنِّي العربي العادي ليست المعرفة بعلوم الموسيقى ، أو نظرية تأملية فكرية فقط ، بل شيء له أهمية قصوى وعلاقة بموهبته ومجال عمله أو مهنته ، وكان ذلك تطبيقا لنظرية فنِّه الذي كان يتلقاها كتلميذ من أستاذه . وكان على المُغنّيين العرب الإلمام بالمقامات ودوائرها ومُركَّباتها المختلفة وتحويلاتها ونقلها . إلى جانب الإلمام بالدوائر الإيقاعية الموزونة والمُقاسه وصناعة اللحون وزوائدها . وفي النهاية كان عليه أن يبدو في كامل الأستاذية والحرفية[4] . وهكذا فإن هذا الشخص [المُغنِّي العربي] يمتلك النضارة والجِدَّة فيما سينقله إلى أوروبا الغربية من أنماط لحنية وإيقاعية قابلة للاستيعاب والفهم من أولئك المطَّلعين على الموسيقى الشرقية والملمِّين بها . وهو قد حمل معه آلاته الموسيقية

مثل العود والبندورا وربما نوعا أخر من أنواع القيثاره إلى أوروبا ، بالرغم من أنه ليس بالضرورة أن يكون هو مُنشئ تلك الآلات أو مخترعها ، وهو أمر مُسلَّم به عموما . وهكذا نجد أن عهدا جديدا له مكانة مرموقة قد حلَّ في تتابع وتسلسل .

وعن طبقة المُغنِّي الشَّاعر الجوَّال يقول Naumann إنهم كانوا ناشري الموسيقى الحقيقيين في العصور الوسطى ، «حاملين معهم أفكارهم ومعارفهم الموسيقية من شعب إلى آخر»(٥) . وما يزيدهم فخرا وسُمْعة أيضا أن «العديد من الأنماط الإيقاعية الأصلية والاستثنائية قد قُدِّمت من خلالهم وعن طريقهم» . فهذه الطبقة حتى ذلك الوقت أدَّت وقدَّمت أعمالها بمصاحبة آلاتها الوترية التي منها القيثاره والهارب ، ولكن بحضور وحلول المُغنِّين العرب تمَّ تقديم أنواع جديدة من الآلات الموسيقية ورد ذكرها فيما سبق . لقد كان عازفو القيثاره والهارب الأوربيون يقومون بتعديل أوتار آلاتهم عن طريق السَّمع فقط ، بينما عازفو هذه الآلات العرب كانت لهم نغمات مُحددة ومُقدَّرة حسب مواقع دساتين مُعيَّنة على أعناق وأذرع آلاتهم الوترية التي تُضبط وتسوَّى حسب نظام مقاييس معلومة ومضبوطة . [الدساتين مفردها دستان ، وهي عوائق وترية أو معدنية تُركَّب على واجهة عنق الآلة لتحديد أبعاد النغمات المُسْتخرجة من الوتر المُطلق] .

وما تقدَّم كان سببا من أسباب تأكيدي على أهمية الاتصال الثقافي مع المُغنِّين العرب مما يزيد في احتمال تأكيد دورهم في نقل وتطبيق النظرية للمُغنِّين الأوربيين . وعلى أية حال ، كان العرب يملكون مناهج تعليمية مكتوبة في القرن التاسع(٦) ، مما يعتبر تقدما زمنيا ملحوظا عن الوقت الذي أصبح فيه لدينا أقل التلميحات عن وجود تلك المناهج التعليمية في أوروبا الغربية ، إلى جانب تلك المناهج كانت لديهم كُتيبات يدوية صغيرة عن طريقة تصنيع الآلات الموسيقية في القرن الثالث عشر(٧) .

وقد أقرَّ فعليا Pseudo-Hucbald مُؤلف الرسالة الرهبانية «Commemoratio

brevis» بأن طبقة المُغنِّي الشّاعر الجوّال بشكل عام كانت أحسن بناءً وتأسيسا في الجانب النظري للفن عمّا كان عليه مغنو الكنيسة[٨] . وقد أورد بسيويدو مجموعة من الأدلة لإثبات حقيقة أن طبقة المُغنِّي الشّاعر الجوّال (من عازفي القيثاره وآلات النفخ الخشبية وغيرها من الآلات) كانوا يملكون تطبيقات نظرية[٩] في الوقت الذي كان فيه مُغنُّو الكنيسة لا يملكون تلك الميزة والمقدرة . ولقد أوضحتُ للتو ، أنه في عهود مبكرة ترجع للقرن التاسع كان الأسبان يُقلِّدون الأنماط العربية في القافية والوزن[١٠] . وفي الواقع أن بعضا من ألـcoplas [الأسبانية] لم تكن إلا ترجمة للأغاني العربية[١١] .

ويقول السَّيد تريند ، أحدث مؤلف انجليزي كتب عن الموسيقى الأسبانية ، أنه «لا يوجد أدنى شك . . . في أن الشعر في قالب ألـ villancicos كان يُغنَّي باللغة العربية ، وكان يُكتب من قبل المغاربه في أسبانيا ، وهناك أغانٍ يُفترض فيها أن تكون من هذا النوع كُتبت اللازمة الأولى في اللغة الأسبانية القديمة بينما كُتبت بقية أبياتها باللغة العربية»[١٢] . وقد تأثَّر اليهود بشكل مشابه ، حيث نجد أن القوافي والأوزان في الأبيات الشعرية التي ظهرت خلال القرن العاشر وكتبها كل من Donnolo, Menahem ben Saruq وDunash ben Labrat هي عبارة عن تقليد حرفي من اللغة العربية[١٣] .

وبالنظر لكل ما تقدَّم ، هل يجوز لنا الآن ألاَّ نقترح بحق أن الموسيقى التي كانت تُرافق تلك الأشعار وتصاحبها قد تمَّ استعارتها وتقليدها ؟ وبالفعل نجد Dr. T. G. Tucker في عمله عن الدَّين الأجنبي في الأدب الإنجليزي (١٩٠٧) ، قد لاحظ أنه في حالة التَّعامل مع استعارات أسبانيا وبروڤانسيه من العرب في مجال الشِّعر ، يجب علينا أيضا النظر بعين الاعتبار للموسيقى[١٤] [أي فيما يخص الاستعارة من الموسيقى العربية] . ويقول السَّيد تريند ، المُشار إليه سابقا : «تقودني تجربتي الشخصية للاعتقاد فيما هو مشرقي بالنسبة لموسيقى جنوب أسبانيا ليست الموسيقى في حد ذاتها ولكن أسلوب وطريقة أدائها»[١٥] . وهذا الحكم يُعـزِّز بدرجـة مـا الرأي الذي ناضلتُ من أجل إثبـاته والقـائل بأن

الاستعارات الآلية من طبقة المُغنِّي الشّاعر الجوّال المتمثلة في تلك الزخرفة التي تُعرف بالزائدة gloss كانت هي الخطوة الأولى نحو فن الأرچانوم الذي عُرف بالتراكيب أو المُركَّب[١٦] .

ولا يوجد لدينا ريب أو شك الآن في أن المُغنِّي العربي قد ساهم في تقدم الموسيقى في أوروبا الغربية منذ زمن طويل وبعد بداية الاتصال الأدبي والعلمي مع العرب في وقت لاحق[١٧] . ونحن نرى أن المسلمين واليهود[١٨] كانوا من بين الـ juglares والـ juglaresas في أسبانيا المسيحية منذ القرن الحادي عشر وما بعده[١٩] . وورد في كثير من الوثائق المُبكِّرة معلومات عن غيابهم وعدم حضورهم الفعلي ، ولكن أنماط الآلات الموسيقية التي كانت مُستعملة خلال القرون الثامن والتاسع والعاشر لدليل بالغ على وجودهم[٢٠] .

وحتى في طبقة مُغنِّي أوروبا الجوّالين نستطيع أن ننظر بقليل من التأكيد لقدر ضئيل من الشرقيات . وهنا نجد أن هذه الأخيرة يُفترض أنها كانت مُرَحَّبا بها لجِدَّتها ، بالضبط كما كان يحظى البائع المتجول الشرقي في الوسط المهني التجاري . كما أن اللون والعقيدة لم يكن لهما أثر يُذكر في تشكيل المودّة الجماعية أو في التفريق بين المُغنِّين الجوّالين آلـ ministrelli والـ joculatores طالما توفَّرت لديهم المقدرة الفنية للعزف والغناء . وربما الملابس المبهرجة والمزخرفة المكدَّس عليها الأشرطة والزهور الملونة والشّعر الطويل والوجه المطلي عند طبقة المُغنِّي الشّاعر الجوّال كانت ناتجة عن التأثير المشرقي[٢١] .

يُضاف إلى ما تقدَّم وبدون أدنى شك ، نقول إن أصول وجذور رقصة آلـ morrish ترجع للراقصين المغاربه[٢٢] . [المُريِّسه : رقصة انجليزية ناشطة يُؤدِّيها الرجال وهم يرتدون ملابس طريفة مُركَّب عليها صورة حصان ويحملون أجراسا . قاموس المورد صفحة ٥٩٣] ، وما يرتديه راقصو تلك الرقصة والـ grelots يُذكِّرنا بالمُغنِّين الجوالين العرب[٢٣] . والحقيقة أن راقصو المُريِّسه بعدئذ صبغوا وجوههم ، كما قال Thoinot Arbeau عام ١٥٨٩ ، حين كان يصفُ أصلهم ونشأتهم . والكلمة الأسبانية mascara والإنجليزية : "play" "wearer of a mask"

actor" lit وهذه الكلمة ترجع للكلمة العربية مسخرة «buffoon» ، وهي بالضبط كالكلمة الأسبانية المستعملة في العصور الوسطى zaharron التي هي من العربية سَخَرَ أو سُخرية (موضع سُخرية laughing-stok أو مُسْتهزئ scoffer)[٢٤] .

وترغب الآنسة شليسنجر أن ترى أدلة وبراهين أدبية (وثائق مخطوطة مثلا) عن التأثير العربي في طبقة المُغنِّي الشّاعر الجوّال[٢٥] . ولقد قلتُ فيما مضى أن ذلك التدفُّق للأفكار الموسيقية الشرقية قد تقرَّر بحقائق ووقائع ووسائط أسميتُها الاتصال السِّياسي ، عندما كانت الوثائق المخطوطة نادرة الوجود كندرة المحبة والإحسان بين رفاق التخطيط والكتابة الموسيقية . لقد كان ذلك جليًّا واضحا من الاتصال السِّياسي والاتصال الأدبي والعقلي . [يقصد تدفق الأفكار الموسيقية المشرقية] وربما أحسن توضيح مرسوم للفرق يمكن أن يُرى بالإشارة للأدب نفسه . ونحن نستطيع أن نعزو مثلا ونُرجع نص ألـHispano-Latin Discplina Clericalis الذي كتبه Petrus Anfusi (عام ١١٠٦) إلى النص العربي «كليلة ودمنة» الذي ترجمه عبد الله ابن المُقفَّع (متوفى عام ٧٥٧) عن البهلويه [لغة الفرس السَّاسانيين ، قاموس المورد صفحة ٦٥٠] .

وهنا نجد أن أسلاف الأدب الأسباني المُقتبس واضحة لا لبس فيها . وفي الجانب الآخر لدينا حالات من الاقتباس بينما هي واضحة صريحة بدرجة كافية ، كما يقول الأستاذ W.P. Ker[٢٦] «لا يمكن استشفافها في أي شكل أو على أي وجه أدبي» . فمثلا استعمال كلمة serraglio في Flores and Blanchefloure واسم aucassin في «Aucassin and Nicolette» . وبما أنه كانت هناك قصص ليست لها أسلاف يمكن العثور عليها في الكتب ، سوف لن نوغل كثيرا في الخطأ إذا ادَّعينا أن أصولها ونشأتها يجب أن ترجع أو أن تكون ناشئة عن المُغنِّي العربي الجوال الذي هو غالبا أو دائما لم يكن rawi راويا لقصَّة .

وبدقة كاملة نجد نفس الشيء قد حدث بالنسبة للموسيقى ، فنحن نعلم بلا ريب أن كل من Gundisalvi or Gundissalinus ، (١١٣٠-١١٥٠)[٢٧] ، Vincent de Beauvais (متوفى عام ١٢٦٤)[٢٨] ، Roger Bacon (متوفى عام

١٢٩٤) [٢٩] وJerome of Moravia (القرن الثالث عشر) [٣٠] ، قد استعاروا من كـتـابين للفـارابي عنوانيـهـمـا باللغـة اللاتينيـة : De scientiis و De ortu scientiarum . إن هذه المعرفة هي التي أتاحت لنا ومكّنتنا من تحديد أو توضيح نصوص هنا أو هناك في أعمال أخرى لم يرد فيها اسم الفارابي[٣١] . وفي المُقابل ، لا نستطيع أن نعزُو السّلف المُباشر لفن الأُرچانوم الأوربي للعرب ، ولكن من الشواهد والأدلة التي قدّمتُها والتي أعتقدُ فيها جازما بوجود احتمال كبير في أن يكون الدافع قد جاء من تركيبات المغنيِّين العرب .

إن تأثير طبقة المُغنِّي الشّاعر الجوال بشكل عام على التقدُّم الموسيقي لا يمكن إغفاله أو تجاهله . ولم يكن أولئك المغنُّون مجرد الناقلين والناشرين الحقيقيين فقط بل كانوا مبدعين ومُبتكرين أيضا . وبالفعل كيف استطاعت الموسيقى أن تحرز ذلك التقدّم الذي شاهدنا مظاهره في الفترة المبكرة من العصور الوسطى ، هل كانت الكنيسة والموسيقى المُدوّنة هما الوسيلتان الوحيدتان لذلك؟ إن التفسير والتعليل المنطقي يجب أن يُلتمس أو نبحث عنه لدى المُغنِّي الشّاعر الجوال وانتشار فنه وبثّه شفهيا . ولم يكن المُغنِّي مُقيّدا ومُكبّلا بالـ usus التقليدي المألوف كما هو الحال بالنسبة لمُغنِّي الكنيسة . يُضاف إلى ذلك العدد الكبير من الآلات الموسيقية التي استعملها المُغنِّي الشاعر [الغربي] والتي أعطته تفوقا هائلا خاصة بعد الاتصال المباشر بالعرب . وقد كان قدرا محتوما أن الكنيسة فُرض عليها أن تتبع المُغنِّي الشاعر الجوّال على المدى الطويل ، لأن الكنيسة تتحرك عندما يتحرك العالم[٣٢] .

ملاحظة : ومنذ كتابة ، ما سبق ذكره ، كمادة مطبوعة جديدة كل الجدة ظهرت حول موضوع هذه الدراسة ، العديد من الأعمال ، وأنا أودّ أن أُلفت الانتباه للعمل الهام الذي كتبه Julian Ribera تحت عنوان : La musica arabe ysu influencia en la espanola (مدريد ١٩٢٧) ، ومقالة الأستاذ S. Singer's المعنونة Arabische und europaische Poesie im Mittelalter, in Zeitschrift fur Deutsche Philologie Bd. (أبريل ١٩٢٧) .

هوامش الملحق الثامن

١ . "Arabian Influence on Musical Theory," p. 4, ، أنظر كتاباتي اليدوية italics .

2. "Mus. Stand., xxvii, 164, b.

٣ . أنظر الحياة المتقدة بالتوهج للمطربين والمغنيين في «كتاب الأغاني» للأصفهاني ، وفي كتاب «العقد الفريد» ، أنظر أيضا : «Arabian-Nights» طبعة الآنسة Burton ، الجزء الأول ، صفحة ٣١٤ ، والجزء الثالث صفحة ٢٨١-٢٨٢ .

٤ . للإطلاع على وصف نموذجي لمتطلبات النظرية التطبيقية أنظر «كتاب الأغاني» ، الجزء الأول صفحة ١٢٥ ، وهو ما ضمنته بالفصل الرابع في كتابي «History of Arabian Music» الفصل الرابع .

5. Naumann, " History of Music." I,228.

٦ . "Al-Kindy" (المتوفى عام ٨٧٤) .

٧ . يقول ابن سعيد المغربي (المتوفى عام ١٢٨٦-١٢٧٤) إن أعمالا في علم اللحون «إلى جانب الآلات الموسيقية المختلفة وفنون صناعتها كانت شائعة بيننا» . وفي عهد ابن رشد (المتوفى عام ١١٩٨) والشقندي (المتوفى عام ١٢٣١) كانت مدينة إشبيليه مركزا لصناعة الآلات الموسيقية وكانت بها تجارة رائجة لتصديرها . Al-Maqri, "Mohammedan Dynasyies" i, 43, 197, ii, 143 . ومع ذلك أوردت الآنسة شليسنجر أن هناك العديد من الأعمال العلمية في الموسيقى قد كُتبت باللغة اللاتينية في أوروبا مع بداية القرن التاسع عن صناعة آلة الأرغن وعن تناسب الأنابيب وأحجامها [في آلات النفخ الهوائية] ، الصفحة الخامسة . فما هي الحقيقة يا ترى ؟ من المعروف أن أقدم أعمال ورسائل علمية كتبت في العصور الوسطى عن صناعة آلة الأرغن باللغة اللاتينية ، نذكر منها عمل Theophilus الذي يرجع للقرن الحادي عشر ، وهذا العمل الذي عالج مجموعة من الفنون المختلفة يُظهر ويكشف المدى الذي تدين به أوروبا للعرب . (أنظر : "Theophi;I, qui et Rugerus, Presbyteri, et Monachi, Libri III, De Diversis Artibus." Opera et studio, R. Hendrie, (London, 1817. وفيما يخصُّ نسب وأحجام الأنابيب توجد لدينا مخطوطة واحدة يرجع تاريخها للقرن التاسع تحتوي على جزء عنوانه : «De mensura fistularum» (Bibl. Nat., Paris, No.. 12949, MS. Lat., fol. 43).وهذا الجزء مماثل ومشابه لموضوع ورد في رسالة علمية عنوانها : «De

Bernelinus تُسبت لهيوكبالد ، وفي أجزاء منها تُسبت لـ «mensuris organicarum fistularum, De» : وهناك بالطبع الجزء المعنون Gerbert's "Scriptores" (i, 148, 329, ii, 277). في Gerlandusو «mensura fistularum organicarum في أعمال نُسبت خطأ لـ Notker Balbulus (المتوفى عام ٩١٢) في حين أن المؤلف الحقيقي هو : Notker Labeo (المتوفى عام ١٠٢٢) .

8. Gerbert, "Scriptores,"i, 213

9. "Ad delectandos oudientes artis ratione temperare"

١٠ . أنظر كتابي هذا صفحة ٧٢-٧٩ .

11. J. Fitzmaurice-Kelly, "A History of Spanish Literture," 16

12. Trend, "Proceedings of the Musical Association," Fifty-second (1925-6), p. 14

13. Setinschneider, "Jewish Literature," 151-2

14. Tucker, op. cit., 127, 130, 217

15. Trend, loc, cit.

16. Farmer, "Arabian Influence on Musical Theory," p. 4, et seq

١٧ . آخر وأحدث الأدلة والشواهد أورده R. Menendez Phdal في عمله المعنون : «Poesia Juglaresca y Juglares» صدر في (١٩٢٤) ,Madrid ، حيث يقول فيه : «نص لاتيني . . .» (صفحات ١٣٦-١٣٧)

١٨ . كانت النماذج والأساليب العربية مسيطرة على الأدب والموسيقى العبرية . ورد ذلك في صفحات رقم ١٥١-١٥٧ من كتاب « Jewish Literature» لمؤلفه : Steinschneider .

١٩ . بالنسبة لعام ١٠٦٤ أنظر : ,Al-Maqqari, "Mohammedan Dynasties," ii, 269 . For 1139 under Alphonso VII (not 1137, Alphnso VI, as Mitjana says). See "Espana Sagrada," xxi, 377. من بين الفنانين السبعة والعشرين الذين كانوا عند Sancho IV في Castille عام ١٢٩٤ كان ثلاثة عشر منهم مغاربة وواحد منهم كان يهوديا . (أنظر الملحق الأول من كتاب R. Menedez Pidal) ، ونراهم أيضا عند ألفونس العاشر (المتوفى عام ١٢٨٤) وفي أشعار Juan Ruiz (القرن الرابع عشر) . كان المشعوذون العرب واليهود تعرضوا للإدانة والهجوم في مرسوم صدر عام ١٣٢٢ (J. Tejada y Ramiro, "Colccion de la Iglesia espanola," iii, 500) .

20. See Schlesinger, "Precursors" pp. 280, 328, 370, 371, 399

٢١ . بالنسبة للعرب أنظر كتاب الأغاني (الجزء الخاص بالمغني طويس) ، وأنظر أيضا كتاب ألف ليلة وليلة طبعة (Macnaughten Edit) الجزء الرابع صفحة ١٦٦ . والمقري في : ,.Moh. Dyn الجزء الثاني ١٠٨؟

٢٢ . إن الرفض والمعارضة التي أبداها Strutt للنشأة العربية غير مقبولة وليست ذات قيمة .

٢٣ . ابن خلدون في «Prolegomenes» الجزء الثاني صفحة ٤٢١ .

24. Dozy and Engelmann, "Glossaire," sub voce

25. "Mus. Stand., xxvii, 164, b.

26. "The Dark Ages," pp. 13, 14.

27. Baer, "Dom. Gundissalinus," p. 96, et seq.

28. Vinc. De Beauvais, "Speculum doctrinal, BK. I, Sect. 17.

29. Bacon, "Opera quaedam hactenus Inedita. (1859), 231-232

30. Coussemaker, "Scriptores," i, 10

31. Johannes Cotto (c. 1100) Pseudo-Aristotle (thirteenth century), Johannes Egidius (c. 1270), Kilwardby (d. 1279), Raimundo Luil (d. 1315) Johannes de Muris (fourteenth century), and Adam de Fulda (c. 1490)

٣٢ . أنظر المحاضرة المهمة التي ألقاها الأستاذ : ,C. H. Haskins in "Speculum" (April, 1926) entitled "The Spread of Ideas in the Middle Age."

الملحق التاسع
المؤثرات المشرقية قبل ظهور الإسلام

توجد حالات نادرة في الحياة الفكرية والأدبية والفنية في بلاد الإغريق لا تعكس أثرا مشرقيا واحدا وبعضها عربي على وجه الخصوص . وبالعودة إلى عهد بيزنطه نجد الكثير من التأثير الذي يُسمَّى سريانيا ، والذي يمكن اعتباره عربيا ، لا يزال يحتاج لكثير من الدراسة والتقصِّي . وقد أظهرت الدراسات الحديثة للأستاذ J.H. Breasted أن فن الرسم والتصوير البيزنطي يمكن نسبته وعزوه لمصدر مشرقي وبخاصة للفن البالميري[١] . وبالميره هده كانت مركزا رئيسيا لحركة التجارة في شمال بلاد العرب ، وكانت تُغذي منطقة Antioch سوق التبادل التجاري لأوروبا .

وفي هذا الصَّدد نذكر Paul of Samosata الذي عاش في القرن الثالث الميلادي وكان أسقف منطقة أنتيوك وجزء من مملكة بالميره العربية فيما بعد ، وكان وصيًّا على عرش الملكة العربية زنوبيا . فقد استحدث الأسقف بول الكثير من الحركة والنشاط في دوائر الكهنة والرهبان بتجديداته الملفتة للنظر في مجال الموسيقى الكنسية السِّريانية . وقد يبدو المرء ميالاً للتساؤل عن ماهية تلك التجديدات التي أثارت غضب Eusebius فهل يمكن أن يكون ذلك الأسلوب الجديد تمثَّل في استعماله لموسيقى بالميره الوثنية ؟ وما قام به بول بالتأكيد انحصر في استعمال الأصوات النسائية في الغناء الكنسي ، ومصاحبة الموسيقى بالـ hand-clapping ، الكلمة العربية صفق[٢] .

ومنذ زمن طويل مضى اقترح بعضهم أن الأغنية المزخرفة والترنيمة التجاوبية والنيومس جميعها جاءت من الكنيسة السِّريانيه[٣] . [الترنيمة

التجاوبية هي أغنية يُلقي فيها المُنشد الرئيسي مقالته ثم تكررها المجموعة الصوتية من بعده ، وهي معروفة بطريقة النداء والاستجابة] . ويُدافع St. Basil (المتوفى عام ٣٧٩) عن تطبيق الغناء التَّجاوبي واستعماله في الغناء الكنسي ، ويُجادل كثيرا لتبرير موقف الكنيسة في بلاد العرب وفينيقيه وبلاد السِّريان وما جاورها من البلدان بأنها تساهلت في الموافقة على تطبيق تلك الأعراف والتقاليد الجديدة[٤] .

وقد حاول عدد من الباحثين الجادِّين المقتدرين الإجابة على سؤال نشأة طريقة النيومس المستعملة لتدوين الموسيقى[٥] . ولكن القول بأن كلمة النيومس التي ظهرت في العصور الوسطى قد أُشتقَّت من الإغريقية nod sign علامة الإيماء ليس كافيا ومُرضيا ، ويبدو أنه أكثر قبولا أن الكلمة جاءت من ne'mo السِّريانيه = sonus, vox, cantileno التي نجدها عند St. Ephraem (المتوفى عام ٣٧٨) وPhiloxenos (متوفى حوالي عام ٥٢٣) . وكلمة ne'imah العبرية والعربية نغمة لها نفس معنى الكلمة السِّريانيه[٦] . وفي منتصف العصور [الوسطى] كانت الكلمة اللاتينيه neuma ترمز أو ترادف vocum emission, modultio[٧] .
ويبدو من المؤكد أن المقامات الكنسية ألثمانية قد جاءت من بلاد السِّريان إلى أوروبا الغربية[٨] . وتلك المقامات كانت : ikhadias السريانيه[٩] .

هوامش الملحق التاسع

1. Breasted, "Oriental Forerunners of Byzantine Painting" (1923) .

أنظر أيضـــــا Peirce and Tyler, "Byzantine Art," (1926). Bouchier, "Syria as a Roman Province" (1916), Chap.XII.

2. Cf. "Bulletin of the John Rylands' Library, Manchester," xi, 160-161

3. Gevaert, "Melopee Antique," xxxii, et seq.

4. Sozomen, "Hist. Eccles.,"ii, iv, cap. xxvi.

5. Coussemaker, "Hist. de l'harmonie au Moyen-Age" (1852); Schubiger, "Die Sangerschule San Gallen " (1856); Pothier, "Les melodies gregoriennes ." (1880); Fleischer, "Neumentstudien" (1895-1904) and "Die germanischer Neumen" (1923); Gassier, "Les hirmoi de Paques dans l'office grec" (1905); Gastue, "les origines de Chant Romain" (1907); Thibaut, "Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise Latine" (1907); Banister, "Monumenti Vatican" (1913)

٦ . لاحظ راءيان التـشـــابه بين كلمـــات لاتينيـــة وكلمـــات تلمـــودية عـــبـــرية . (.Handbuch d" . (Musikgeschichte," 1904-13, i, ii, 82.

7. See Du Cange, "Gloss.," s.v. "Neuma" and "Pneuma," See also Nicholson, "Early Bodleian Music" (1901); and Thibaut, "Monuments de la notation ekphonetique et neumatique" (1912)

8. Gevaert, "Melopee Antique," 106; Jeannin, "Melodies Liturgiques," i,85

9. Cf. "Bulletin of the J0hn Rylands' Library, Manchester," xi, 140

الملحق العاشر
المدارس والكليات الإسلامية

بالنسبة لمدارس وكليات العرب تقترح الآنسة شليسنجر أن أواخر القرن العاشر يمكن اعتباره الفترة التاريخية المبكرة المناسبة للحديث عن العرب في أسبانية[١] ، وهي تقول : «أن Mosheim تكلم عن حلقات الدراسة والعلم التي أسّسها وأوجدها العرب في قرطبه واشبيليه في أواخر القرن العاشر تعطيهم الفضل والشّرف كله لمستوى تعليمهم الراقي الممتاز[٢] . وهذا الانطباع غير صحيح لأن المدارس العربية في أسبانية يمكن إرجاع تاريخها إلى القرن الثامن . وقبل كل شيء ومهما كان الأمر ، نختبر الإشارة لموشيم هذا كمرجع ومصدر لتلك المعلومة ، إن ترجمة موشيم التي أشارت إليها الآنسة ، هي غير موثوق بها ولا يُعتمد عليها ، كما أنها في هذه القضية غير ذات أهمية[٣] .

في البداية نلاحظ أن موشيم يُشير للتعليم العربي في القرن التاسع ، حيث يقول : «لقد بدأ العرب يجدون رغبة ومُتعة في العلوم الإغريقية ويعملون على نشرها بدرجات متفاوتة ليس فقط في بلاد السّريان وأفريقيه بل أيضا في أسبانيا وحتى في إيطاليا[٤] . يُضاف إلى ذلك أنه عندما بدأ الحديث عن القرن العاشر ، وليس أواخره كما أدعت الآنسة ، قد بيَّن أن أوروبا كانت تُدين بعمق للعرب ، وهو يقول في هذا الصدد : «تتطلب الحقيقة منا أن نذكر أن المسلمين أو العرب خاصة في أسبانيا كانوا المصدر الرئيسي والينبوع الهادر لجميع ما له علاقة بالعلوم والمعرفة في مجالات الطب والفلسفة والفلك والرياضيات التي ازدهرت في أوروبا منذ القرن العاشر وما بعده»[٥] .

وفي القرن الحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر كانت أوروبا لا تزال

تأخذ عن العرب كما قال موشيم[٦] . وبالنظر لأهمية قضية تاريخ وجود المدارس والكليات العربية خاصة في الأندلس أو أسبانيا وهو أمر يستحق الاهتمام والعناية . إن المدارس في الأراضي الإسلامية يمكن إرجاعها إلى ظهور الإسلام عندما كان أبو الدرداء (متوفى عام ٦٥٢) يقوم بالتدريس في أحد المساجد . إن المعرفة بالقرآن قد جعلت من المدارس أمرا أساسيا وحقيقة مُلحّة ، والمسجد كان بالفعل المكان الثابت والقار لتلقي العلوم وللتدريس[٧] . وفي المدارس الابتدائية كانت تُدرِّس القراءة والكتابة والحساب .

وعندما أسَّس عبد الرحمن الأول(متوفى عام ٧٨٨) المسجد الجامع بمدينة قرطبه اعتنى بتخصيص الكثير من أموال الوقف للصرف على الكليات والمدارس التابعة للمسجد[٨] . وقد أسَّس خليفته هشام الأول(متوفى عام ٧٩٦) العديد من المدارس الجديدة[٩] . بينما أقام عبد الرحمن الثاني المدارس في عدة مدن أخرى في البلاد ، وفي المسجد الرئيسي بمدينة قرطبه أنفق على ثلاثمائة من التلاميذ اليتامى الدارسين بالمسجد[١٠] . وقد حدث نفس النشاط العلمي المذكور بدقة كاملة في جميع البلاد الإسلامية . وقد ورد عن هارون [الخليفة العباسي هارون الرشيد] (متوفى عام ٨٠٩) أنه لم يبنِ مسجدا بدون أن يؤسِّس مدرسة به ويُخصِّص لها المال اللازم كوقفٍ للصرف عليها .

ومن خلال علوم الحديث ظهرت المدارس الشرعية حيث كانت تُدرِّس علوم التفسير القرآني والنقد ، مثلها في ذلك مثل فلسفة التشريع والاجتهادات والغيبيات ؟ وعلوم البيان والبلاغة وتأليف المعاجم والقواميس . وجميع ما تقدَّم كان يُنظَّم ويُضبط عن طريق القطاعات الشرعية . والجدير ذكره أن تلك المدارس الشرعية لم تُدرِّس علوم الرباعية ، وقد تركت هذا الأمر لكليات تقنية تطبيقية وحلقات درس الأستاذ الخصوصي[١١] ، عدا بلاد الأندلس «التي كانت تُدرِّس جميع العلوم في المساجد وليس في الكليات التطبيقية»[١٢] . وكان التلاميذ توّاقون وراغبون في الخطو والسَّير في المشوار السُّباعي [متكون من سبع خطوات] حتى نهايته بعد تركهم للمدارس الابتدائية والدخول إلى المدارس الشرعية

والكليات التطبيقية أو حلقات درس الأستاذ الخصوصي .

وبعد الانتهاء من دروس مُحددَّة ، يحصل الطلاب على إجازة licentia تُؤهلهم للعمل بالتدريس ، وكانت تلك هي جواز المرور لاحتراف ومزاولة المهن والفنون العقلية الليبرالية . وأقدم تلك الكليات التطبيقية كانت بالتأكيد دار الحكمه في بغداد التي أسسها الخليفة المأمون العباسي (المتوفى عام ٨٣٣) . وبعضها الآخر [الكليات] كان قد خُصص لفرع معين من العلوم مثل بيمارستان بغداد الذي كان بالدرجة الأولى مستشفى ، وفي غيره مثل دار الحكمة في القاهرة كانت مركزا لعلوم الرُّباعية حيث كانت علوم الرُّباعية تُدرَّس إلى جانب غيرها من العلوم الأخرى أيضا . وفي حلقات درس الأستاذ الخصوصي كان التلميذ يقيم إقامة داخلية مع أستاذه ، ومثل هذا النظام الاستثنائي الهام من أساليب التدريس لا يزال محفوظا مُصانا إلى يومنا هذا(١٣) .

وتُعدُّ بلاد الأندلس بعلومها المهمة ذات قيمة بالغة وتفوّق كبير عند اتصالها السياسي والفكري والأدبي مع أوروبا الغربية . وهناك عربي من الأندلس كان يُدعى سعيد بن أحمد (متوفى عام ١٠٦٩) أمدَّنا بمعلومة مهمة في هذا المجال(١٤) ، حيث قال أنه في أيام محمد الأول (٨٥٢-٨٦) : «بذل متعلمو بلاد الأندلس الجهد الكبير وأجهدوا أنفسهم وتعهَّدوا برعاية العلوم وأنجزوا فيها الكثير باجتهادهم واهتمامهم ومواظبتهم ، مما وفَّر الأدلة الواضحة على ما اكتسبوه في جميع فروع العلوم وأنماطها» .

وفي مجال الموسيقى نجد ثمرة الفاكهة الأولى في ابن فرناس(المتوفى عام ٨٨٨)(١٥) ، وقد استمرت تلك الثمار كما علمنا ، حتى عهد الحكم الثاني(المتوفى عام ٩٧٦) «عندما بزغت أنوار مشاعل العلوم ولمع بريقها بدرجة غير مسبوقة» . ولقد تمَّت دراسة كتابات الإغريق القدماء العلمية بشكل خاص . وبعد وفاته [الحكم الثاني] حصل علماء الدين المسلمين على قوة وسلطة سياسية مما أدَّى إلى منع دراسة وتدريس بعض من علوم القدماء (الإغريق) . وأدَّى أيضا إلى عرض مكتبة السلطان التي كانت تزخر بأكثر من

أربعمائة ألف كتاب للبيع بالجملة وبالمزاد العلني لاعتبارها كتبا هرطقية يجب التخلص منها وتدميرها . وقد انتشرت تلك الروح المتعصِّبة دينيا في جميع أنحاء بلاد الأندلس .

ومن الموضوعات التي مُنعت من التداول في تلك الفترة انحصرت في الفلسفة الطبيعية وعلم الفلك المرادف لعلم التنجيم ، بينما سُمح بتداول علوم الطب ، علم الحساب ، واحتمال كبير الموسيقى . ونجد أن الرياضيات قد ازدهرت بالرغم من الحظر ، ونعلم ذلك من شهرة بعض العلماء والأساتذة المعاصرين في ذلك الوقت . ومن شهرة تلك الأقسام العلمية في الأندلس نجد المديح والإطراء الذي حظي به ابن غالب (متوفى عام ١٠٤٤) الذي كان حلقة الوصل بين الأندلس والهنود «في حُبِّهم للعلم والمعرفة ، مثلها في ذلك مثل المواظبة على الرعاية المستمرة للعلوم» . ومع الإغريق«في معرفتهم لعلم الفيزياء وعلوم الطبيعة الأخرى»[١٦] .

ويقول ابن ألحجَّاري (المتوفى عام ١١٩٤) أنه خلال الحكم الأموي بالأندلس (من القرن الثامن إلى القرن الحادي عشر) «كان طلاب العلم من جميع أنحاء العالم يتدفَّقون بأعداد هائلة لتلقي العلوم التي كانت مدينة قرطبه تمثل المستودع الرفيع الراقي لها ، ويسعون في الحصول على المعرفة من أفواه الأساتذة والعلماء الذين كانوا يحتشدون بها [قرطبه] وكانت مستودعا لهم[١٧] . وعندما سقط الحكم الأموي في القرن الحادي عشر أصاب التعليم بعض الوهن والضعف لفترة زمنية محدودة ، ولكن مع قيام حكم الدويلات الصغيرة بدأت حركة إحياء للتعليم والتدريس على مستوى واسع وكان الفضل في ذلك يرجع للأمير يحيى المأمون (متوفى عام ١٠٧٤) حاكم طليطله الذي رعى وشجع علوم الرياضيات بشكل خاص[١٨] . وفي الواقع ، يقول الشقندي (المتوفى عام ١٢٣١) : «أن موضوع العلم والأدب بدلا من الخسارة كسبت بشكل ملحوظ» بتقسيم بلاد الأندلس إلى دويلات صغيرة[١٩] .

وإنه لجدير بالملاحظة أن المصطلحات اللاتينية stadium generale

وuniversitas collegiums كانت مرادفة للمصطلحات العربية مدرسة وكلية[٢٠] .
وأثناء الحكم الفاطمي بمصر كان الأساتذة والدكاترة في مختلف الأقسام بالكليات الإسلامية يلبسون الأثواب الجامعية التي يُطلق عليها (خُلع) ، ويُقال أن الرّداء العام في الجامعات البريطانية لازال يحتفظ بالقالب الأصلي للخُلع العربية . ويوجد في قصر الحمراء بغرناطه رسومات جداريه يرجع تاريخها للقرن الثالث عشر تُمثّل وتُصوِّر السلطان في اجتماع من اثنين من العلماء أو الفقهاء كانا يلبسان أطواقا ورقعا مُزينة مركبة على ياقتيهما ، وهو ما نراه على أردية كهنتنا ومحامينا حتى في هذه الأيام[٢١] . [عشرينيات القرن الماضي] . وأخيرا فإن الجزء الأكبر من الكلمات الأسبانية المُشتّقة من اللغة العربية لها علاقة بالفنون والعلوم[٢٢] .

هوامش الملحق العاشر

١ . هذه الكلمات كتبتها الآنسة بخط اليد .

2. Mus. Stand., xxvii, 209 b.

٣ . Mosheim, "Institutes of Esclesiastical History," ترجمها كل من : Murdock and Reid, 1848; preface, iii, "Encyclopaedia Britanica, " xviii, 898

4. Mosheim, op. cit., 291

5. Ibid., 332

6. Mosheim, op. cit., 352, 400, 441

7. Ibn Khallikan, "Biog. Dict.," xxx, et seq

8. Conde, "His. Of . the Arabs in Spain, "i, 223

9. Ibid., i, 239

10. Ibod., i, 274

11. Ibn Khallikan,i, xxx; Narendra Nath Law," Promtion of Learning in India during Muhammadan Rule," p. 117

12. Ibn Khallikan, i, xxxi, Al Maqqari, "Moh. Dyn.," i, 140-1

١٣ . كان تلميذا للعالم الرياضي المشهور كمال الدين ابن منّاع ؟ المولود عام ١١٥٦ ، الذي كان أستاذا جامعيا ، وقد ذكر مقابلته الأولى مع أستاذه كما يلي : «سألنني (كمال الدين) بأي علم أريد أن أبدأ ، (بنظرية الموسيقى) أجبته أنا . هذا يبدو جيدا ، قال هو ، لأنه مر زمن طويل على آخر شخص درس هذا العلم على يدي ، ولهذا فأنا أودُّ الآن مناقشة هذا العلم مع أي شخص يريد ذلك ، لرغبتي في تجديد وتنشيط معرفتي معه . ثم بعد ذلك بدأتُ [بنظرية] الموسيقى ، التي اجتزتها وانتقلتُ منها بنجاح إلى علوم أخرى ، حيث بعد مرور ستة أشهر اطلعت على حوالي أكثر من أربعين عملا تحت توجيهه وتعليمه . وكنت بعدها قد أصبحتُ مطلعا وملما [بنظرية] الموسيقى ، وكنت راغبا أن أكون قادرا على القول بأنني قد درستُ ذلك العلم تحت إشرافه وتوجيهه» . أنظر ابن خلكان الجزء الثالث الصفحات من ٤٧١ إلى ٤٧٣ ، وأبو الفداء . Annal Mosl. iv, 528 للإطلاع على صور هذه المدارس

الخـاصـة أنظر : «Miniature Painting and Painters of Persia and Turkey,» . نحن مـحـتـاجـون بدرجة مُلحَّة لعمل نقدي هام عن المدارس والمكتبات الخاصة بالشعوب الإسلامية .

Middeldropf "Commentatio de institutis literariis in Hispania" (1810); Murphy, "History of Mahometan Empire in Spain," (1816); and Viardpt, "Histoiredes Arabes et des Mores d'Espagne" (1841), are out of date. More recent works such as : Ribera, "Bibliofilos y bibliotecas en la Espana musulmana" (1896) and "La Ensenanza entre los musulmaes espafioles" (1893) ; "Sanchez Perez, " Biografias de matematicos arabes que florecieron en Espana" (1921); Khuda Bakhsh Khan, "Hslamic Libraries" ; and Narendra Nath Law, "Promotion of Learning in India during Muhammadan Rule," are usful. .

ومنذ كتابة ما سبق ذكره من أبحاث ظهرت مقالة عن الكتابخانة في الموسوعة الإسلامية .

١٤ . Al Maqqri, "Moh. Dyn.," i, 140 ، وانظر الملحق التاسع .

١٥ . أنظر أحمد زكي باشا ، "L'Aviation chez les Musulmans" (Cairo, 1912).

١٦ . Al maqqri, "Moh. Dyn.," i, 117-8 . من الأهمية والمثير للانتباه ملاحظة تفسيرات ابن غيبي وشروحه عن تفوّق عرب الأندلس في الفنون والعلوم . وطبقا لما رواه كان ذلك نابعا من تأثير عالمي . وقام [الكوكب] فينوس بمنحهم «خيالا حيويا واسعا ، وأناقة في أحوالهم . . . وحباً للترفيه والموسيقى» ، بينما كان عطارد مسئولا عن «حماسهم وتشوقهم لاكتساب العلم وتلقي المعرفة ، وحب الفلسفة والعلوم الطبيعية» وقام المقري بنقد وجهات النظر هذه بكل حكمة وروية .

١٧ . المقري ، الجزء الأول ، صفحة ٣٠ .

١٨ . المرجع السابق ، صفحة ٣٨٤ .

١٩ . المرجع السابق ، صفحة ٣٥ ، أنظر أيضا صفحات ٣٧ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٥٣ ، ٦٧ .

20. Davidson, "History of Education," p. 169.

21. Murphy, "The Arabian Antiquities of Spain," pl. xiv.

22. Hurtado and Palencia, "Historia de la Literatura Espanola" (1925), p. 50. See also Dozy and Engelmann, "Glossaire des mots espanols et portugais derives de l'Arabe,".

الملحق الحادي عشر
اللغة العربية في أسبانيا

إن الإحالة أو الإشارة التي أوردها Alvarus في القرن التاسع عن الكتب العربية في مؤلفه : «Volumina Caldaeorum» وقال أنها كانت تُدرس باجتهاد ومواظبة من قبل المسيحيين الأسبان ، وهو يُشير بشكل خاص لما يُسمى بالعلوم الكلدانيه[١] . وفي فترة زمنية مبكرة ترجع لعام ٧١٩ أو (٧٢٤؟) نقرأ أن Johannes Episcopus Seviliensis قد ترجم الإنجيل إلى اللغة العربية[٢] . وفي عام ٨٠٤ نجد أن اللغة العربية قد استُعملت رسميا في كتابة مواد الدستور ، وهناك نُسخ عربية من المراسم والأحكام القضائية والقانونية ظهرت في ذلك الوقت ، ولم يتم الحديث عن مدونات الكنائس المسيحية التي قد حُفظت في هذه اللغة [العربية] .

ومما تقدم قد يبدو لنا أن رجال الدين المسيحي كانوا مطلعين على اللغة العربية وملمين بها بشكل جيد بل قد يفوق إلمامهم باللغة اللاتينية وإطلاعهم عليها[٣] . وفي الواقع أنه قد تم الاعتراف « بأنه من المثير للعجب والاندهاش السرعة التي تمَّ بها تبنِّي اللغة العربية في المناطق التي وقعت تحت الحكم الإسلامي ، والتي يبدو أنها انتشرت فيها كانتشار النار في الهشيم[٤]» .

أما فيما يتعلق بالـ Codex Toletanus الخاص بـ Etymologiae التي احتوت على تعليقات وحواشي باللغة العربية يُقال أن تاريخها يرجع للقرن الثامن ، وقد يبدو مثيرا للاهتمام أن نُشير هنا إلى وجود شروح وتفاسير باللغة العربية في الجزء الخاص بالموسيقى توجد في : lib. iii, xxi فيما يتعلق بآلات النفخ الهوائية . وبالمقابل ورد في الاستهلال أو التصدير المصطلح العربي : الناي al-nay

وهو مصطلح شامل باللغة العربية لآلات النفخ الهوائية الخشبية[٥] . [يُطلق هذا المصطلح على إحدى فصائل أسرة النفخ الهوائية العربية وهي عبارة عن أنبوب مجوف من القصبة مفتوح الجانبين بطول وسمك معينين تُفتح على جوانبه عدد من الفتحات والثقوب لاستخراج أصوات الآلة ويُنفخ على حافة فتحته العلوية ، وهو من هده الناحية يختلف عن الآلات الخشبية التي تعتمد في استخراج أصواتها بالنفخ في ريشة خشبية مفردة أو مزدوجة مثل المزامير بأنواعها المختلفة] . وهي مُصاحبة بتصميم هورن أو ترومبيت[٦] .

وقد حدث هذا بالمثل من اليهود ، حيث أنه منذ القرن التاسع استعملوا اللغة العربية حتى في كتاباتهم المتعلقة بالطقوس الدينية وفي صلواتهم وأشعارهم[٧] ، وبالنسبة لهذه اللغة وبدراسة ألـ Halacha ، متبوعة بالعرب المنتشرين في شمال إفريقيا وأسبانيا[٨] . والتشكك الذي أورده ألفاروس بأن مجموعة المُصلِّين أو الرعايا المسيحيين كانوا يتكلمون اللغة العربية قد حاكاها أو ماثلها Ibn Gabirol أو Avicebron (المتوفى حوالي عام ١٠٧٠) فيما يتعلق باليهود إخوانه في الدين عندما تحدث عن أن نصفهم كانوا يتحدثون Idumean أو Romance رومانس والنصف الثاني كان يتحدث لسان Kedar (اللغة العربية) .

هوامش الملحق الحادي عشر

1. See Bubnov, op. cit., 372; Thorndike, op. cit., i, 711

٢ . Juan de Mariana, "Hist. gen. de Espana," vii, 3,; Walton, "Bibl. Polyglot" (prol. xii), im 93-7. ، أنظر أيضا المقالة التي كتبها المستشرق : H. S. Gehman, في "Speculum," عدد أبريل ١٩٢٦ .

3. Wiener, op. cit., i, 42; Hume, "Spanish Influence on English Literature," 12

4. "Speculum," April, 1926, p. 221

٥ . هذه هي الطريقة التي تكتب بها الكلمة باللغة الفارسية ، وتكتب باللغة العربية : النّاي .

٦ . أنظر الطبعة المصورة لهذا النص عند : Beer (Leyden, 1909) حافظة رقم ٢٨ .

7. Steinschneider, "Kewish Literature," 65

8. Ibid., p. 61

الملحق الثاني عشر
الترجمات الأولى من اللغة العربية إلى اللاتينية

قالت الآنسة شليسنجر عن الأعمال المترجمة من اللغة العربية إلى اللاتينية : «إنها بالتأكيد لم تكن قد بدأت قبل نهاية القرن الثاني عشر أو بداية القرن الثالث عشر على أقصى تقدير ، خاصة وأن الكليات التي قامت بالترجمة من اللغة العربية إلى اللاتينية أسَّسها Raymund رئيس أساقفة طليطله عام ١١٣٠ ، وقد بدأت عملها بترجمة أرسطو والكتابات الإغريقية في علوم الطب والرياضيات والفلسفة»[١] .

وبالتمعُّن فيما ورد نجد أن الجملة الأولى خاطئة وأن التذكير الذي ورد فيها إدعاء افتراضي . وكما قال الأستاذ Lynn Thorndike : »يرجع تاريخ الترجمات الأولى لعلوم الرياضيات والفلك من اللغة العربية إلى القرن العاشر على أبعد تقدير»[٢] ، وهذا ما عملتُ أنا على تقديمه وتوضيحه[٣] . يُضاف إلى ذلك شواهد وأدلَّة انتشار ورواج اللغة العربية بين رجال الكنيسة الأسبان في القرنين الثامن والتاسع (الملحق الحادي عشر) مما يعني أنه ليس بعيدا على الاحتمال أن تكون أعمال الترجمة الأولى قد بدأت في تاريخ أسبق من ذلك بكثير . ولا يمكنني ان ارى عكس ذلك نظراً الى ان معظم الرياديين يعتقدون أن بإمكان العرب ادعاء القيادة الفكرية ابتداء من القرن الثامن[٤] ، وأن العلوم قد أصبحت مكتملة ومنتشرة في الاندلس بحلول القرن التاسع[٥] .

ويمكن القول إن الترجمات اللاتينية للرسائل الإغريقية من اللغة العربية يمكن إرجاع تاريخ حدوثها قرنين كاملين قبل التاريخ الذي أوردته الآنسة شليسنجر . ويمكن تأكيد أن تلك الترجمات قد تمَّت بقرن زمني كامل على أقل

تقدير . (مثلا في القرن الحادي عشر) كما عرفنا أن قسطنطين الإفريقي (متوفى عام ١٠٨٧) كان يعمل بالترجمة . كما كان هناك أيضا أكثر من مترجم في خارج أسبانيا[٦] مثل : Adelard of Bath (حوالي عام ١١٢٠) Stephen of Antioch (حوالي عام ١١٢٧) Peter of Monte Cassino (حوالي عام ١١٢٧) و Eugenus of Sicilyو (حوالي عام ١١٥٤) .

وبالنسبة للجملة القائلة بأن[٧] «كليةً للمترجمين أسَّسها رايموند عام ١١٣٠» هنا يجب أن نشير إلى أن التاريخ بالتأكيد لم يذكر شيئا أساسيا عن كلية المترجمين المذكورة ولم يذكر تاريخا محددا لتأسيسها[٨] . وما نعلمه حقيقة من إهداء اثنين من الكتبة المُترجميْن من طليطله في ذات الفترة الزمنية وهما : John of Seville, John of Spain ابن Johannesو (Gundissalinus=) Gundisalvi David ، كانا يعملان تحت أمر رايموند الذي تؤرخ رئاسته للأسقفية الدينية بين عامي ١١٢٥-١١٥١[٩] . وبالنسبة لموضوع الترجمات اللاتينية للأعمال الإغريقية من اللغة العربية ، من المُلفت للانتباه ملاحظة أن معظم وأغلب المخطوطات الإغريقية تحمل تواريخ متأخرة عن النسخ وان تواريخ النسخ اللاتينية متأخرة عن النسخ العربية[١٠] .

هوامش الملحق الثاني عشر

1. Musical Standard," xxvii, 23, b.

2. Thorndike, "History of Magic and Experimental Science," i,772

٣ . أنظر كتابي هذا صفحة ٨٠ .

٤ . آخرهم كان: Dr. Charles Singer, "The Evolution of Anatomy" (1925), 67; and F. E. Rob-bins and L. G. Karpinski, "The Arithmetic of Nicomachus" (1926), p. 143

5. Al Maqqri, "Moh. Dyn," i, 140, and xi

٦ . لم تكن تلك الترجمات قد تمّت في طليطله بأسبانيا فقط ، بل أيضا في : Pamplona, Tarazona, Leon, Barcelona وSegovia حيث تمّت الإشارة لذلك بهذا الخصوص .

7. Schlesinger, "Musical Standard," xxvii, 23, b.

٨ . لقد تمّ استعمال هذه العبارة من قِبل آخرون أيضا .

9. Jaffe-Lowefeld. "Regesta" No. 7273

10. Campbell, "Arabian Medicine" (1926), i, 122

الملحق الثالث عشر
جيربيرت Gerbert والاتصال بالعرب

لعب جيربيرت (المتوفى عام ١٠٠٣) دورا مهما في عملية تجديد المهن العلمية التي أصبحت مهجورة منذ سقوط الإمبراطورية الكارولينجيه[١] . ولقد كان للحروب المتوالية التي خاضتها الإمبراطورية ضد النورمان والسّلاف والمسلمين وعمليات النهب والسلب والنزاعات والحروب الداخلية قد تسبَّبت في توقف الأنشطة العقلية المختلفة في مجالات العلوم في أوروبا الغربية . ولقد انهارت Rheimes مركز الثقافة في فرنسا بشكل كبير منذ أيام Remy of Auxerre (المتوفى عام ٩٠٩) ، ومن الأسلوب الذي تحدّث به الأسقف Adalberon (المتوفى عام ٩٨٩) ، نعلم أن الدراسات قد توقفت فعليا وانقطعت[٢] . ولم تكن الأمور في درجة أحسن في Cluny .

إن الإحياء الذي قام به Odo (المتوفى عام ٩٤٢) كان في البداية أمرا معنويا أو أخلاقيا وله أثر انعكاسي على مجال الثقافة . بالرغم من أن أودو كان ينظر للكلاسيكيات نظرة ازدراء[٣] جعلت غيره من رجال الدين يتخذون نفس الموقف . وفي كلوني دُرست علوم الرباعية بشكل محدود وبسيط[٤] . وفي إيطاليا كان التعليم في حالة يُرثى لها[٥] . وبالرغم من ذلك استطاعت ألمانيا أن تتقدم تحت تأثير الدافع أو الحافز الذي أوجده Bruno (المتوفى عام ٩٦٥) الذي يُعدُّ بحق مجدد الكيان الذي تهدَّم زمنا طويلا للفنون العقلية السبعة[٦] .

ومع حكم آلـ Capetian في فرنسا وSaxon في ألمانيا وتأثير Otto الأول في إيطاليا في نهاية القرن العاشر تمتّعت أوروبا بالاستقرار السياسي والاجتماعي ، تلاه وتبعه نهضة وإحياء للثقافة . ومن القوى الخارجية التي ساهمت في ذلك

الإحياء بيزنطه والأندلس ، والأخيرة بالتأكيد كان لها النصيب الأعظم لقربها المكاني ولأن مستواها الثقافي كان يُقارب مستوى أوروبا الغربية[٧] . وفي الأندلس العربية كان التعليم في متناول كل يد كما رأينا سابقا[٨] . خاصة في عهد الحكم الثاني(٩٦١ ـ ٩٧٦) ، الفترة التي واكبت الإقامة المؤقتة لجيربيرت على حدود البلاد الأسبانية .

كان للأهمية الاجتماعية والسياسية للأندلس في القرن العاشر دور كبير في تعزيز وتسريع انتشار الثقافة العربية . وبمعزل تماما عن الـ Muzdrabes والـ Mudejares[٩] يمكن أن نقول إن اليهود ، الذين قاموا بدور الوسيط بين حضارتي الشرق والغرب ، قاموا بإيجاد علاقة اتصال ثابتة ومستقرة في مجالات السياسة والصناعة والتجارة[١٠] بين أوروبا الغربية والأندلس وصقليه يجب أن يُحسب لدورهم ذلك ألف حساب في موضوع استعارة الأفكار وتبادلها[١١] . وقد تميَّزت سرقسطه بسرعة التَّقدم والنمو بسبب تمتُّعها بمركز هام في بؤرة التعليم العربي . وقد واجه المسيحيون قليلاً من المضايقة والاضطهاد أثناء حكم المحمديين [المسلمين] لبلادهم ، وكان اليهود يتمتَّعون بحرية التنقل بين الدولتين . ومن أجل ذلك ليس بعيدا عن الاحتمال مُطلقا أن الكثير من التعليم والمعارف العربية كانت شائعة وعامة في حدود البلاد الأسبانية[١٢] . وفي هذه الأخيرة أمضى جيربيرت سنوات تكوين حياته الفكرية . (أنظر كتابي هذا صفحة ٨٠) .

يقول Karpinskiو Smith (في كتاب «الأرقام العربية ـ الهندية» ، الثالث) وهما يتبعان في ذلك Havet (في كتابه «حروف جيربيرت» ، السابع) ، أن برشلونه كانت الإقليم المسيحي الوحيد الذي كان له اتصال مباشر مع الحضارة الإسلامية في ذلك الوقت ، وهذا ليس صحيحا لأن ممالك أستوريه وليون ونقاري كانت على علاقة وثيقة مع الأندلس . وكان عبد الرحمن الثالث هو الذي أعاد Sancho لحكمه عام ٩٦٢ . وكان منافسه Ordono مشغولا في قرطبه في حكم خلافة الحَكَمْ (المتوفى عام ٩٧٦) بالمؤمرات السياسية .

وقد عاشت مملكتيْ أستوريه وليون اللتين كانتا تحت حكمRamiro III

(٩٦٧ـ ٩٨٢) في علاقة سلام تام مع الأندلس[١٣] إبّان عهد جيربيرت . وقد وقعت Barcelona التي استمدت اسمها من العربية برشلونه في يد العرب من عام ٧١٣ إلى ٨٠١ . كما وقعت ثانية تحت حكمهم لفترة قصيرة عام ٨٥٦ ، ومرة أخرى خلال القرن التالي من عام ٩٨٥ إلى ٩٨٧[١٤] .

لا توجد لدينا شواهد وأدلة ثابتة ودقيقة عمّا تعلّمه جيربيرت من المصادر العربية سواء أكان ذلك من الكتب أم من المعلمين ، مباشرة أو غير مباشرة ، خلال رحلته الدراسية الطويلة في داخل حدود البلاد الأسبانية . وما كان نتيجة تراكمية فيما بعد لاتصاله بالثقافة العربية يُعدُّ ملموسا ومحسوسا بكل تأكيد . وهناك أسباب قوية للتصديق أنه بينما كان جيربيرت يُدرِّس في Rheims استطاعت أوروبا الغربية في تلك الفترة أن تُنجز فهما وإدراكا حقيقيا بالثقافة العربية . وبعد وفاة الحَكَمْ عام ٩٧٦ وترفيع الوزير المنصور ليصبح في المكانة الرئيسية والمسئول الأول في دولة الأندلس ، كانت العلوم الإغريقية ممنوعة من التداول ومُحرّمة . (أنظر الملحق العاشر) .

وكان ذلك المنع مفروضا بصرامة وقوة ، ولا يُستبعد أن كثيرا ممن كانوا يحملون صفة ودرجة الأستاذية قد أُجبروا وأُكرهوا على الرحيل عن قرطبه وما جاورها من مدن قريبة ، مما جعلهم يبحثون عن ملاجئ في الدويلات العربية شبه المستقلة في شمال البلاد أو حتى في داخل حدود أسبانيا[١٥] . ومن الممكن أنه يعود لتلك الهجرة الفضل في انتشار الثقافة العربية مجدداً إلى شمال البلاد مما عزّز وقوّى حركة ترجمة الأعمال العربية للغة اللاتينية التي كانت قد بدأت بالفعل[١٦] . ونرى كيف تغلغلت هذه الثقافة استنادا على مخطوطتين عُثر عليهما في شمال أسبانيا يرجع تاريخهما إلى ٩٧٦ و٩٩٢[١٧] .

وعلى أية حال ، فإن جيربيرت قد تشرّب بالثقافة الجديدة القادمة من الجنوب ، ولدينا قائمة واضحة تتضمن طلباته ورغباته في الحصول على الكتب ، وفوق ذلك رسالته عن الإسطرلاب . وقد علمنا أن جيربيرت «كان أول من استعمل في المدارس آلات للمساعدة على دراسة علم الحساب وعلم

التنجيم والهندسة»[١٨] . وليس بعيدا عن الاحتمال أنه كان أيضا أول من أوجد الاستعمال تطبيقاً علمياً للمونوكورد في نظرية الموسيقى التقريبية والعملية . ومهما ورد في الرسائل المُبكِّرة في مجال الموسيقى عن المونوكورد وتقسيماته ، فهي كانت صدى أو محاكاة لمعرفة اكتسبها بوثيوس من الكتب . وعلى الجانب الآخر يبدو أن جيربيرت قد استعمله [المونوكورد] للعرض العملي على تلاميذه ، وقد يكون هو أول من قام بذلك في أوروبا الغربية[١٩] .

كانت نظرية الموسيقى من بين الدروس التخصصية في رباعية العلوم ، وكانت قضية رياضية بحته[٢٠] . وقد تعامل Richer تلميذ جيربيرت وكاتب سيرته مع إسهامات أستاذه في رباعية العلوم . ويقول ريتشر[٢١] أن جيربيرت بعد أن درس علم الرياضيات «انتقل إلى نظرية الموسيقى التي كانت مجهولة في بلاد الغال [فرنسا] خلال الفترة الزمنية السابقة له . وقد وضع تقسيمات (genera) المونوكورد مُميِّزا بين المتوافقات أو المتآلفات في النغم الكامل وفي أنصافه [البعد (التون) ونصف البعد] والنغمات الثنائية diatones وعلامات الرفع dieses ، وتقسيمات النغمات (toni) إلى مُتناغمة مع مبررها ، فهو قد أوصل نظرية الموسيقى إلى حد الكمال»[٢٢] .

وحقيقة أن جيربيرت قد أُطلق عليه في القرن الثاني عشر لقب الموسيقار تدل بكل تأكيد على أنه قد أنجز بصمة أو انطباعا هاما في هذا المجال في أيامه تلك[٢٣] . ونحن لا نستطيع أن نذكر إسهاماته الحقيقية الفعلية للموسيقى ، خاصة وأننا لا نملك زيادة أي كلمة(خارج شهرته المرموقة في مجال بناء آلة الأرغن) عمّا أعطاه وقاله ريتشر . ومنذ عهد وزمن Regino (المتوفى عام ٩١٥) ربما Hucbald (المتوفى عام ٩٣٠) لا توجد مساهمة حقيقية في مجال نظرية الموسيقى[٢٤] . وكان الأول [ريجينو] في الأغلب الأعم خادما لكل من : Martianus Capella ، بوثيوس ، كاسيودورس ، ايزادوري و Aurelian of Roeme[٢٥] . وبالنسبة للأخير بالرغم من أن النُّقاد تركوا De Harmonical Institutioe لتُنسب إليه ، إلا أنه لايمكن التأكد من أن هذا العمل له فعلا[٢٦] .

وفي الحقيقة أن شهرة جيربيرت وشهرة وريثه اللامع چويدو دا أريتسو (المتوفى عام ١٠٥٠) ، (وهو الذي يُنسب إليه كل اختراع في الموسيقى) تدعونا للتساؤل عن الرسائل العلمية في نظرية الموسيقى المنسوبة للقرنين التاسع والعاشر والتي هي من إنتاج القرن الحادي عشر فعليا . وقد أرجعت الأبحاث والدراسات الحديثة عددا منها لأماكنها الحقيقية الأصلية[٢٧] ، ولكن يتبقّى بعض منها خارجا عن القياس أو شاذ . ويقول موشيم أن علوم الرُّباعية قد سقطت أو أُغفلت من المقررات التعليمية بشكل عام ، أما الثلاثية(القواعد ، علم المنطق وعلم البيان والبلاغة) كانت تُدرَّس بإتقان . وكانت مقررات صعبة[٢٨] ، وأكثر موضوعاتها صعوبة ومشقّة كانت الموسيقى .

كان Regino (المتوفى عام ٩١٥) مُنزعجا من ضخامة واتِّساع دراستها (الموسيقى) وصعوبة فهم وإدراك تقنياتها التي لا يستطيع إتقانها إلا الموهوب المقتدر الكفء[٢٩] . ومن بين علماء المنطق المشهورين في ذلك الوقت كان Garamnus, Archdeacon of Rheims and Lothair's السفير لدى أوتُّو الأول ، الذي تتلمذ على يد جيربيرت في نظرية الموسيقى عام ٩٧١ ، والذي قد أُجبر على التخلي عن الدراسة وهجرها لأنه وجد فيها صعوبة كبيرة[٣٠] . وكان الموسيقيون في تلك الأيام يهتمون فقط بالجانب التأملي الفكري لنظرية الموسيقى كفرع لعلم الرياضيات . وهو ، على ذلك ، كان مختلفاً منفصلاً تام عن cantor أو praecentor [قائد لجوقة المنشدين في الكنيسة] الذي كان عادة يتعامل فقط مع الجانب التطبيقي العملي لنظرية الموسيقى[٣١] .

وقد جاء الوقت عندما أصبح الجانب التأملي الفكري لنظرية الإغريق يحتل المكانة الثانوية بالنظر إلى حاجات ومتطلبات النظرية التطبيقية ، وهذا سوف يبدو لنا أنه من تعاليم جيربيرت التي انتشرت مباشرة في ذلك الوقت خارج البلاد بفعل تلاميذه ، ونستطيع أن نرى مدى واتساع انتشارها عندBernelinus عام ٩٩٠ ، Adalboldus (متوفى عام ١٠٢٧) و Fulbertus (متوفى عام ١٠٢٨) . وقد نقل ومرر بيرنيليوس طريقة تعليم أرقام الجبر العربية ghubar[٣٢] ، التي يبدو

أنه تعلمها من جيربيرت[٣٣] . وقد كانت الرسالة المنسوبة لـ "Bernelinus, Cita et vera divisio monochordi in diatonico genere" تحتوي على تلك الأرقام[٣٤] ، وبالمثل كانت كراسة Odo of Cluny المعنونة Regulae Domni Oddonis super abacum[٣٥] .

وكان ذلك طبقا لـ Adalboldus الذي يرى أن جيربيرت قد أصدر أول أوراق رياضية في العصور الوسطى استحقت حمل اسمه[٣٦] . وكراسة الموسيقى الخاصة بأدالبولدوس التي حُفظت لنا كانت موضوعة ومُؤسَّسة على بوثيوس وهي غير أصلية رغما عن ذلك[٣٧] . وبالنسبة لفولبيرتوس نحن نعلم فقط عن اهتماماته العامة في علوم الرباعية . ويقول Guitmunds of Aversa أنه عندما وصل إلى Chartres «كانت الفنون الليبرالية قد أصبحت نادرة الوجود ومنقرضة في البلاد» . وهو بالتأكيد قد جعل الموسيقى في مقدمة الطقوس الدينية في شارتيس[٣٨] . ومن المفيد أن نذكر Notker Labeo (المتوفى عام ١٠٢٢) كشخصية ثانية في تلك الفترة سواء أكان متأثرا بدراسات Gerbert أم لا . والحقيقة القائلة بأنه قد ترجم "Martianus Capella's "De Nuptiis إلى اللغة الألمانية أرجعته إلى مثقفي العصور الوسطى المبكرة . والعديد من رسائله في الموسيقى المكتوبة باللغة الالمانية تثير الاهتمام[٣٩] .

هوامش الملحق الثالث عشر

1. Gevaert, "Melopee Antique," 187

2. Richer, iii, 42

٣ . Mabillon, "Acta Sanct. O.S.B.," ، أنظر الفصل الخامس ، صفحة ١٥٤ .

4. Pfistner, "Etudes sur la regne de Robert le Pieux," 2. Cf. Sackur, "Die Cluniacenser," ii, 330

5. Gregorovius, "History of City of Rome in the Middle Ages," iii, 136, 146

6. R. L. Poole, "Illustrations," 86

٧ . هذا هو رأي C. W. Previte Orton, "Outlines of Mediaeval History" (1924), p. 91.

٨ . أنظر الملحق العاشر .

٩ . كان الـ Mudejares هم العرب الذين قرروا البقاء في الأراضي الأسبانية بعد سقوطها في يد المسيحيين . ونقرأ عنهم في فترة مبكرة منذ القرن التاسع ، واستمروا هناك حتى حملات الطرد النهائي للعرب في أعوام ١٦٠٦-١٦١٠ . وعن أهميتهم السياسية تحت الحكم المسيحي توجد لدينا شواهد وافرة في عدد من المراسيم fueros أو المعاهدات الصادرة لهم ومنها تلك الخاصة بـ Huesca (1081), Tudela, (1115) و(1251) Jativa ، حيث نرى اللموچاريس قد حصلوا على كامل حقوقهم لممارسة شعائرهم الدينية وحقوقهم وقوانينهم ولغتهم وملابسهم وعاداتهم .

١٠ . كان الاتصال السياسي في الواقع مُهمّاً منذ عهد عبد الرحمن الثالث (٩١٢-٩٦١) وحتى عهد هشام الثاني (٩٧٦-١٠٠٩) حيث قامت عدة بعثات من مختلف البلاطات الأجنبية بزيارة قرطبه ، من بينها بعثات من : Asturias, Navarre, Catalonia (= Barcelona), Castille, France, Leon Byzantium ,Rome ,Germany وSlav Kingdom . وأهمية هذه البعثات من حيث مساهمتها في انتشار الثقافة يمكن التعرف عليها من رواية المقري (;Moh. Dyn., ii, 137-143 159-68) . وقد حدث في مناسبتين على الأقل أن سفراء الخليفة إلى البلاطات الأجنبية كانوا قساوسة مسيحيين! ، المقري (i, 482; ii, 139) .

11. Cunningham, "An Essay on Western Civilisation," ii, 116

١٢ . "English Historical Review," vii, 627. كانت الأمية منتشرة في أسبانيا المسيحية خارج الكنائس والأديرة ، وحتى القضاة في المحاكم المدنية لا يستطيعون كتابة أسمائهم أو التوقيع بها . أنظر Adreth في كتابه المعنون "Judische Unterrichtswesen wahrend der Spanisch Arabischen Periode," i, 982; vii, 74, and Kayserling, "Judische Erziehungswesen,". ، وكان المواطنون لعدم وجود العملة يُقايضون بضائعهم . "Espana, Sagrada," xix, 383. وكان العلماء من العرب واليهود مرحَّبا بهم دائما . وبالفعل ، كان الأسبان لقياس أراضيهم يعتمدون على مساعدة الكفرة [من غير المسيحيين] ، F. de Breganza, "Antiguedades de Espana." i, 197 .

١٣ . بالنسبة للمدن الرئيسية في الاتصال السياسي كانت مدينة زموره في ليون لا تبعد أكثر من أربعين ميلا عن مدينة سلمنكه في الأندلس . وكانت المدن الأندلسية الأخرى مثل تيوديلا وسرقسطه حوالي ستين وثمانين ميلا تقريبا عن برشلونة .

١٤ . Dozy, "Hist. des Musul, d'Espane," iii, 199, يقول أن الاستيلاء على برشلونه من قبل المسيحية كان عام ٩٨٧ ، ولكن المقري يقول أن ذلك كان عام ٩٩٣-٩٩٤ ، Moh. Dyn. i, 74,

١٥ . كان المهاجرون الأندلسيون هم من حمل ثقافتهم في عدة مناسبات . وكان اضطهاد المستعربين في القرن التاسع سببا في اتجاههم للهجرة إلى الأراضي المسيحية القريبة حيث كانوا يحملون معهم أدوات وأجهزة معمارية جديدة من بلادهم الأندلس . أنظر : "Rivoira, Moslem Architecture" (1918), 211, 284, 346" . في القرن الثاني عشر انتشرت كثير من العلوم العربية إلى الخارج عن طريق العلماء العرب واليهود الذين كانوا يبحثون عن لجوء خارج بلاد الأندلس بعيدا عن اضطهاد ومضايقات الموحدين . ولن نقول شيئا عن العشرة آلاف من الموزاريبس الذين أُبعدوا خارج البلاد . أنظر : Farmsr, "Arabian Influence on Musical Theory, " 10, 12. Geiger, "Lit. bl. Der Israeliten" (1846). 134

١٦ . أنظر كتابي هذا صفحتي ٨٧-٨٨ .

17. P. Ewald, "Mittheilungen, Neues Archiv, d. Gesells, fur altere deutsche Geschichtskunde," viii, 354, et seq.

18. Engl. Hist. Rev.," vii, 63"

١٩ . هذا الرأي عن الاستعمال التطبيقي للمونوكورد كان في علم التوافق الهارموني في تطبيقات

جيربيرت في علوم رياضية وحسابية أخرى ، وكذلك استعماله للمعداد [لتعليم الأطفال الأعداد والأرقام] في علم الحساب واستعمله في قياس المسافات في علم الفلك .

20. Hearnshow, op. cit., 195, Maitre, op. cit., 238.

٢١ . وجعل القديس توماس الكويني(المتوفى عام ١٢٧٤) في كتابه : «Summa Theologiae,» الموسيقى تنبع وتنبثق من علم الحساب . وربط Robert Kilwardly (المتوفى عام ١٢٧٩) هذين العِلمين معا .

٢٢ . . Richer, "Hist.," iii, 49. أنظر أيضا: Guadet, "Richer: "Histoire de son temps," ii, 55. Mai-tre, "Les Ecoles Episcopales et Monastiques de l'Occident," 238

٢٣ . . Histoire Litteraire de France. "vi, 606". كانت شهرة جيربيرت عظيمة جدا في رباعية العلوم حيث كان العديد من الدارسين يقبلون عليه من جميع البلاد للدراسة على يديه (Richer, iii, 55 .) بعضهم كان يُعد من تلاميذه ولكن الحقيقة لا يمكن أن تكون كذلك . ويقول Odericus Vitalis أن كل من Remy of Auxerre (المتوفى عام ٩٠٨) و هيوكبالد (المتوفى عام ٩٣٠) درسوا على يديه ، وكيف يكون ذلك من وجهة نظر الحقيقة ، إذا كانوا هم قد ماتوا قبل أن يولد جيربيرت . ربما أن Remy of Treves الذي وضع له جيربيرت منزلة ومكانة رفيعة ، هو المقصود وربما يكون الاخر هو هيوكبالد . أنظر مداخلة هيوكبالد في «Dict. Mus.,»

٢٤ . احتوت أعمال كل من Hrotswitha and Od orano في أواخر القرن العاشر على المؤلفات الموسيقية التي تجاهلها مؤرخو الموسيقى بالكامل . أنظر : .."Pat. Lat.," cxxxvii, 1092, cxiii, 807-014 لقد غنّى هروستويته مجموعة من الأغاني لرفعة وتمجيد قرطبه .

٢٥ . لقد ورد خمسة عشر فصلاً من فصول رسالته العلمية التسعة عشر في العديد من الاقتباسات .

٢٦ . أنظر ,"Muller, "Hucbald's echte u. unchte Schriften uber Musik

٢٧ . عند "Martin Gerbert's " Scriptores كانت الكتيبات تسمى: De octo tonic "De tetracordis,", "De octo modis, و«Demensura fistularum organicarum,» وهذه جميعها تُنسب لـ : Notker Balbulus (المتوفى عام ٩١٢) ، وهي في الحقيقة من أعمال Notker Labeo (المتوفى عام ١٠٢٢) . وما يُنسب لهيوكبالد (المتوفى عام ٩٣٠) الأعمال التالية : Scholia ,"Musica Enchiriadis" Enchiriadis, "Commemoratio brevis," والأجزاء الإضافية تُلحق وتُضاف إلى : De harmonica" institutione," (Martin Gerber, "Script.," i, 122, et seq.) . وهي تُنسب أيضا لفترة زمنية متأخرة

قد تكون القرن الحادي عشر . وفي شكل مشابه للنص المنسوب لـ Odo of Cluny (المتوفى عام ٩٤٢) كان في وقت متأخرا عن ذلك ، وقد يكون «Dialogus» في القرن الحادي عشر ، والـ"Intonarium" لـ(Coussemaker,ii, 117) قد يكون في القرن الثالث عشر . المرجع :.Cf. Grove "Dict. Mus." الطبعة الثانية ، الجزء الثالث صفحة ٤٢٧ .

28. "Pat. Lat.," 1029.

29. Gerbert, "Script.," i, 246-7

30. Richer, "Hist.," iii, 45

31. Maitre, "Les Ecoles episoopales et monastiques.... 238. Guadet, "Richer," ii, 51, 55. Hearnshaw, op. cit. 195

32. Olleris, "OEuvres de Gerbert, " 361. Picavet, "Gerbert," 182.

33. Bubnov, "Gerberti postea Silvestri II papae opera mathematica," x.

٣٤ . Martin Gerbert, "Scriptores," i, 312, et seq." ، أغلب ما احتوى عليه هذا المرجع هو مماثل ومطابق لما ورد عند بسويدو هيوكبالد .Gerbert, "Script" 121, et seq . بينما انبثقت عن مقدمات بوثيوس الا انها تظهر بعض الاستقلالية في الفكر .

٣٥ . Gerbert, " Script.," i, 296, et seq. ، أنظر أيضا هامش صفحة رقم ٢٩٦ من هذا الكتاب .

36. Hankel, "Zur Geschichte der Mathematik in Alterthum u. Mittelalter," (1874), 86. Cajori, "Hist. of Maths." (1919) , 116.

37. Gerbert, "Script.," i, 303 et seq.

38. Taylor, "The Mediaeval Mind," i, 209

٣٩ . Gerbert, "Script.," i, 95, et seq وهنا نجد أنها قد نُسبت لـ Notker Balbulus .

الملحق الرَّابع عشر
دراسة نظرية الموسيقى في العصور الوسطى

لقد علمنا من كتابات Albericus وAlphagus أن نظرية الموسيقى كانت تُدرَّس في جبل كاسينو في تلك الفترة الزمنية . وفي ذات الوقت يجب أن لا ننسى أن المقصود بنظرية الموسيقى بدون شك المعرفة أو الدراية باعمال بوثيوس ، ومارتيانوس كابيللا ، وكاسيودورس ، وإيزيدور أو كذلك القديس أوغسطين . وحتى عندما ظهرت النظريات المبكرة في منتصف القرن التاسع ، كانت أعمالهم نادراً ما تجد القبول بشقِّ الأنفس خارج مواطن ولادتهم .

ومنذ سنوات قليلة مضت عندما كنتُ أجمع مادة علمية لتاريخ الموسيقى في العصور الوسطى قمتُ برسم جدول يجمع الدراسات العلمية في نظرية الموسيقى التي وردت أو تمَّت الإشارة إليها في قوائم فهارس المكتبات (باستثناء المجموعات الخاصة) من القرن الثامن إلى القرن الحادي عشر كما ذُكرتْ في Catalogi Bibiothecarum Antiqui لـ Becker's (بون ١٨٨٥) . وقد ألحقتُ وأضفتُ هذه الأعمال لأن لها أهمية خاصة . ويجب أن لا نغفل ، رغما عن ذلك ، على أن هذا الجدول له قيمة في الدراسات المقارنة ويجب ألا نُسلِّم ونعترف بأن هذا هو عدد الكتب الموجودة فعليا ، ويجب أن نعلم بوضوح أن فهارس المكتبات التي وصلتنا فقط قد تمَّ إدراجها .

ويُعتبر بوثيوس نموذجا في هذه المرحلة ، لأنه بالرغم من أن ست مخطوطات فقط من الفترة الزمنية الممتدة بين القرنين التاسع والحادي عشر قد أشار إليها بيكير ، فأن لدينا الآن فعليا سبع نسخ على الأقل تُغطِّي تلك الفترة[1] . وكم هو ذي معنى هام أن بوثيوس والملخَّصات القديمة كانت لا زالت تبدو مسيطرة في

القرن الثاني عشر . وهناك اثنتا عشرة فقط من اثنتين وثمانين رسالة يمكن أن نعتبرها تمثل تعليم القرن التاسع الى الثاني عشر [٢] .

الفترة الزمنية (القرون)	٨	٩	١٠	١١	١٢
عدد القوائم المفهرسة المعتمد عليها	٢	٢٢	١٣	٣٠	٤٨
العدد الكامل للأجزاء المفهرسة	٥٤	٢٣٥٩	٢٤٥٥	١٨٩٠	٤٩٧٤
العدد الكامل للأجزاء المفهرسة في نظرية الموسيقى	—	٢٤	٢٥	١٩	٨٢
Vitruvius[٣]	—	١	—	١	١
Macrobius[٤]	—	١	١	٤	١٣
St. Augustine	—	٧	٣	١	٤
Martinus Capella	—	—	٣	٣	٤
شروح الكلمات الصعبة عن مارتينوس كابيللا والتعليق عليها	—	—	٢	١	—
Boethius	—	١	٤	١	٢٤
Cassiodorus	—	٢	٢	—	٢
Isidore	—	٨	٩	٤	٢٠
Alcuin[٥]	—	١	—	—	—
Hraban Maur	—	—	—	—	٢
De sept. art. Lib	—	٢	—	—	—
Sept. art. Quaest	—	١	—	—	—
De musica	—	—	—	١	—
Aurelian [of Reome]	—	—	—	—	٢
Remy of Auxerre	—	—	١	—	١
Folcrad	—	—	—	١	—

Hupald [? Hucbald]	—	—	—	—	١
Otto [? Odo]	—	—	—	—	١
Musica enchiriadis	—	—	—	٢	٣
Berne [? Berno]	—	—	—	—	١
Guido	—	—	—	—	٣

هوامش الملحق الرابع عشر

1. See Friedlein's edition of Boethius (Leipzig, 1867). Pp. 1-2.

2. I.e., from Aurelian of Reome on wars, including Remy of Auxerre and doubtful Folcrad.

٣ . ورد العنوان (De Architectura) مرتين بدون الإشارة لاسم المؤلف ، ولكنني أغفلت الإشارة لذلك .

٤ . Macrobius and Martianus Capella لقد ورد اسميهما كمؤلِّفَيْن بدون إعطاء أي تعريفات أخرى .

5. Or Pseudo-Alcuin.

الملحق الخامس عشر
مُنظِّرو الموسيقى من الرومان

بالرغم من أن رومه نقلت عن الإغريق فلسفتهم وفنونهم الجميلة ، إلا أن مُحاكاتها وتقليدها في مجال الموسيقى توقَّف عند الجانب العملي التطبيقي ، وحتى آنذاك نجد أن التأثير السِّرياني يبدو شديد الأهمية . ولم تجد الدراسات النظرية في الموسيقى أي اهتمام يُذكر أو اجتهاد ذي قيمة خلال أي مرحلة من مراحل تاريخ رومه . ونجد فيCicero المتوفى عام ٤٣ ق .م . الذي يُعتبر نموذجا مناسبا للطبع والمزاج الروماني في هذا الموضوع الذي يتأسَّى ويتأسف كثيرا في De Finibus أن أريستوكسينوس العظيم قد كرَّس وخصص انتباها كبيرا لنظرية الموسيقى .

كما يبدو أن الموسيقى قد تضمَّنها كتاب Libri novem disciplinarum لـ Varro المتوفى عام ٢٧ ق .م . ولكن لا نعلم شيئا عن قيمة ومقدار ذلك ، خاصة وأن العمل المذكور لم تُكتب له الحياة[١] . وبالتأكيد أن فارُّو هو الذي قدَّم رباعية العلوم (الحساب والفلك والهندسة والموسيقى)[٢] وجعلها في متناول الجميع في تعليم ألـ liber homo . وبدون شك أن ذلك كان منهجا دراسيا في عهد Seneca المتوفى عام ٦٥ م .[٣] ، وفي عهد Quintilian المتوفى عام ٩٦ م[٤] الذيْن أشار كلاهما لفارُّو .

ونحن ندرك بوضوح ما كان يُقصد بمصطلح نظرية الموسيقى كمفهوم ضمني في سياق رباعية العلوم الرومانية ولماذا تمَّت دراستها؟ وقد أوضح لنا شيسيرو ببساطة تامّة أن المقصود أو الهدف من التعليم كان إعداد ألـ orator أو الخطيب المُفوَّه . ولذلك الغرض أحيانا كان من الضروري على المتعلم أن يعرف جميع ما

يُطلق عليه الفنون العقلية [اللغات والعلوم والفلسفة والتاريخ الخ . . . التي تؤلف برامج ومناهج التعليم في أي كلية (تمييزا لها عن الدراسات المهنية أو التقنية) ، قاموس المورد ، ص٥٢٥] ، وإلمامه ومعرفته بتلك العلوم يجب أن تكون بدرجة كافية من أجل الوصف والتصوير . ولقد أورد توضيحا لهذه النقطة باختياره Aratus كرجل مشهور جدا ونموذجا اعتبره كالنجوم في السماوات في نمط رائع ، ولكنه كان في الحقيقة جاهلا بعلم الفلك[٥] .

وهناك دليل لا يزال أكثر وضوحا أورده Quintillian الذي ألحَّ بإصرار علماً أن قواعد اللغة وعلم البيان والبلاغة كانت من أسس التعليم الذي كان يتوجَّب إضافة دراسات أخرى مختصرة لها كالموسيقى وعلم الفلك والهندسة والفلسفة ، وكانت الموسيقى تُضاف لقواعد اللغة ، كما قال كوينتيليان ، لأن عالم اللغة يجب عليه أن يتعامل مع الميزان والإيقاع[٦] . وأضاف مرة أخرى أن الموسيقى كانت يجب أن تُدْرسْ حتى يستطيع الشخص أن يُدرك ويفهم التحوّلات والتنقلات الصوتية في فن الخطابة ، وأيضا ليتمكّن من فهم علاقة وصلة الموسيقى بالشعر[٧] .

ومن بين اللاتينيين الذين تعاملوا مع نظرية الموسيقى نذكر : Vitruvius Censorinus, Albinus وMacrobius . وبما أن هؤلاء المؤلفين كانت لهم بعض التأثيرات المباشرة أو غير المباشرة على غرب أوروبا ، سيكون من المفيد النظر والتدبُّر في مؤلفاتهم . ولقد أوضح ڤيتروڤيوس في كلمات معدودة الوضع الحقيقي الذي كانت عليه نظرية الموسيقى في أيامه ، حيث قال : «علم الموسيقى موضوع يتسم بالصعوبة والغموض وعدم الوضوح ، وأكثر من ذلك بالنسبة لأولئك الذين لا يعرفون اللغة الإغريقية ، خاصة وأن استعمال الكلمات الإغريقية ضروري جدا بالنظر إلى عدم وجود تسميات لاتينية مماثلة أو مطابقة» . ثم انتقل بعدها إلى تلخيص تعاليم أريستوكسينوس ولكن بشكل خاطئ غير صحيح[٨] . ولم يكن ڤيتروڤيوس معروفا بقدر كبير في العصور الوسطى[٩] .

وقد ورد في كتاب De die natali لمؤلفه (٢٣٠) Censorinus عدد من الفصول مخصصة للموسيقى[١٠] ، وبعض الرسائل التي وُجدت في طبعات كُتب ألّفها سنسورينوس تعاملت مع الموسيقى[١١] . ولا يحمل أي عمل من الأعمال المذكورة أهمية تُذكر . وهناك كاتب آخر كتب في الموسيقى هو Albinus(٣٣٥) ، وقد علمنا عنه عن طريق بوثيوس[١٢] وكاسيودوروس[١٣] ، كما كتب عنه Carl von Jan[١٤] . وتعامل Macrobius (٤٠٢) مع الموسيقى في كتابيْه Comentarius ex Cicero in Somnium Scipionis وSaturnaliorum Conviviorum ، والجهد الواضح والمساهمة الكبيرة لهذا الكاتب وردت في كتابه الأول ، وهو قد استعار من نيكوماكوس وركّز بالدرجة الأولى على نظرية التوافق الكروي Harmony of the Spheres[١٥] .

وما ذُكر أعلاه يجعل من أولئك المنظرين الموسيقيين اللاتينيين الأكثر معرفة في الفترة التي سبقت الغزو البربري لأوروبا ، وما نقلوه من معرفة كان يُمثّل بصعوبة بالغة مقدارا ضئيلا من القيمة والأهمية في المجال التطبيقي العملي . وفي غضون ذلك نجد أن القوى السياسية والاجتماعية كانت تعمل على إحداث تغييرات سريعة للمظهر الثقافي العام . كما أن تغيير المركز السياسي من رومه إلى بيزنطه عام ٣٣٠ جعل من أصحاب المهن الحماة الحقيقيين لنظرية الإغريق بعيدا عن أوروبا الغربية مما جعل الفنون الجميلة تقبع في دوائر النسيان[١٦] . ومما زاد في تفاقم النسيان والأفول ظهور قوة اجتماعية جديدة بانتشار الديانة المسيحية في أوروبا الغربية .

وظهر خلال القرون الخامس والسادس والسابع خمسة من المنظِّرين الذين كانت أعمالهم تملأ صفحات الكتب التي ألفها جميع من كتب في الموسيقى انطلاقا من Aurelian of Reome (عام ٨٥٠) إلى Berno المتوفى عام ١٠٤٨ ، خاصة عندما بدأت مستنداتهم ونصوصهم تتلاشى شيئا فشيئا[١٧] ، وأنا أشير هنا إلى St. Augustine, Martianus Capella, Boethius, Cassiodorus وIsidore of Seville .

ويُعدُّ القديس أوغسطين (المتوفى عام ٤٣٠) من مُنظِّري الموسيقى المعروفين طبقا لأهمية رسالته De musica Libri, vi التي حملت اسمه[١٨] ، ونحن نعلم أنه قد كتب عمله المذكور عندما بلغ من العمر الثالثة والثلاثين (عام ٣٨٧) كجزء من مجموعة في الفنون العلمية Disciplinarum libri[١٩] ، وتتفق تسمية هذا العمل مع الشروح التي قدمها كاسيودوروس[٢٠] . وما عدا الكتاب الأول lib, i الذي توجد به بعض التعريفات ، فان هذا العمل لا يُعتبر ذو صلة حقيقية مميزة بنظرية الموسيقى ، ولكن بالإيقاع والزمن rhythmi وpedes metrici ، وما يُؤيد ويُؤكد ما أشرنا إليه سابقا من أنه في عهد الرومان كانت نظرية الموسيقى بشكل دائم تُدرَّس كملحق بقواعد اللغة أو تعتبر شيئاً مكملاً لها كما قال كوينتليان .

ويَعتبر Westphal تلك الكتابات بأنها كانت «دراسات سطحية بها الكثير من الإطناب والمبالغة الكلامية عن الإيقاع والزمن »[٢١] . وقد حظيت بشعبية جديرة بالاهتمام[٢٢] ، وانتشرت في نسخ موجزة ومختصرة[٢٣] . وكان مارتيانوس (عام ٥٠٠)[٢٤] هو مؤلف De Nuptiis Philologiae et Mercurii العمل الذي أصبح أحد الكتب المنهجية في العصور الوسطى . وفي عهد Gregory of Tours (المتوفى عام ٥٩٤) كان عمليا هو الكتاب المنهجي الوحيد في بلاد الغال [فرنسا] .

وقد أجمع النقاد بإدانة لغته اللاتينية المروِّعة . وبالنسبة لمكوِّنات الكتاب ومادته بشكل عام أو ككل فقير في مادته العلمية بالرغم من أنه قدمه وعرضه كقطعة أدبية تافهة عقليا مما يكشف فقرا ونقصا في المعرفة التقنية إلى جانب لا مبالاة في طريقة المعالجة[٢٥] . وقد يُعتبر الجزء الموسيقي في الكتاب هو الأفضل والأحسن ، وقد يرجع ذلك إلى حقيقة أنه في كثير من الحالات هو عبارة عن ترجمة حرفية من Aristedes (القرنين الأول والثاني) ، علاوة على ذلك حتى هنا هو يوحي عن جهل بموضوعه[٢٦] .

ويُعتبر بوثيوس (المتوفى عام ٥٢٤) بدون شك من أعظم الخبراء الذين اعتمد عليهم الدارسون في العصور الوسطى في موضوع رباعية العلوم على الأقل

حتى النصف الثاني من القرن التاسع[٢٧] . وقد قبل الآن معظم النقاد المتأخرين عمله المعنون Geometria عملا مُحرَّفا لتاريخ متأخر كثيراً[٢٨] . ويمكن اعتبار Arithmetica وMusica من أعماله الأصيلة التي ربما حفظت لنا بعض الجداول في الكتاب الثاني [الموسيقى] . ولم يكن بوثيوس موسيقيا تطبيقيا ، وهو لا يقدم لنا أخبارا عن التطبيقات المعاصرة له ، وكان مهتما بشكل أساسي بعلم الموسيقى الرياضي الإغريقي . وقد تتبَّع جزئيا Miekley مصادره ومراجعه[٢٩] ، وهو [بوثيوس] لم يكن خاليا من الأخطاء والعيوب[٣٠] ، وأحد هذه الأخطاء ، على الأصح ، يدعو إلى الشك في أن معرفته الظاهرة بالموسيقى لم تكن كبيرة[٣١] . وعلى العموم فإن تأثير بوثيوس قد يكون ضرره أكثر من فائدته .

وقد ورد جزء عن الموسيقى بالطبع في كتاب كاسيودوروس (المتوفى عام ٥٧٠) المعنون De institutione divinarum litterarum الذي تعامل فيه مع الفنون الحرة الثلاثة trivium : النحو والبلاغة والمنطق ورباعية العلوم . وقد بحث هذا الموضوع بكلمات قليلة[٣٢] ، ولكن على كل حال ، هذا المؤلف كان يعرف عن الموسيقى التطبيقية العملية أكثر مما يعرفه مارتيانوس كابيللا أو بوثيوس[٣٣] . وقد أعطانا أيضا لمحة مناسبة عن الموسيقى المعاصرة بكلمات ممتعة Variae epistolae[٣٤] . ولمراجعة المصادر عند كاسيودوروس يُرجى الإطلاع على كتاب" Albert :"Zu Cassiodor"[٣٥] .

ويأتي في آخر القائمة Isodore de Seville (المتوفى عام ٦٣٦) وهو يُنهي فترة تطور مدرسة التعليم المسيحي خلال الهجمة البربرية التي قضت ليس فقط على التعليم بل أيضا على المجتمع المتحضِّر في غرب أوروبا[٣٦] . وتحتوي مجموعته Etymologiae على الكتاب الثالث المُعنون De quatuor Disciplinis mathematicis الذي يحتوي في قسم منه على الموسيقى . وغالبا كل ما احتوى عليه الكتاب في هذا الموضوع استمده من كاسيودورس ، ولكن يبدو بوضوح أنه لا يعلم إلا القليل عنه[٣٧] .

هوامش الملحق الخامس عشر

1. Ritschl, "Opuscula," iii, 371. Cf. Bossier, "Etude sur la Vie et les Ouvrages de M. T. Varron."

2. Astronomy = Astrology.

3. Seneca, "Epist. Moral.," Lib. Xiii, ep. iii.

4. Quintillan, "Inst. Orat.," i, 10.

5. Cicero, "De Orat.," Lib. i, cap. iv, xiv, xvi. Tacitus, "Dial. Orat.," 30.

6. Quintilian, op. cit., Lib. i, cap. Iv, x.

7. See Seneca, "Epist., " lxxxviii, for a view of the Artes Liberales

٨ . Vitruius, "De Aechitectura," Lib. V, cao. iv. ، كما توجد مصادر ومراجع موسيقية أخرى متضمنة الوصف المعروف للآلات الموسيقية المائية . وقد ترجم هذا العمل للغة الإنجليزية كل من : Newton (1771), Gwilt (1826) .

٩ . أنظر الملحق الرابع عشر .

١٠ . Censorinus, "De die natali," x-xiii. ، لقد ترجم هذا العمل للغة الفرنسية : Mangeart (1843) و Nisard (1857) .

١١ . أنظر الطبعة التي أصدرها : Jahn (1845) .

12. Boethus, "Inst. Mus.," i, 12, 26

13. Cassiodorus, in "Pat. Lat., "Lxx, 1212

14. Philologus," Lvi, 163

١٥ . توجد ترجمة للغة الفرنسية أنجزها : Nisard (1863)

16. Gevaert, "Melopee Antique," 55

١٧ . Boethius كان له مقعد في جامعة أوكسوفورد حتى القرن الثامن عشر .

١٨ . نسخة أو طبعة جيدة صدرت في مدينة باريس عام ٨٣٦ .

١٩ . Retractationes, i, 6. ، أنظر أيضـا : "De Ordine," ii, 16. و "Confessiones," iv, 16, 30 في سنوات متأخرة يبدو أن القديس أوغسطين قد ندم وتأسف عن أعماله الفكرية ومنها عمله المبكر :

«sinful» ، أنظر رسالته المعنونة : ("Epist.," 116) . الذي أشار فيه لرسالته العلمية : DE musica .

20. "Pat. Lat.," ixx, 1, 212.

21. Westphal, "Metrik der griechischen Dramatiker u. Lyriker" (1868), i, 129.

٢٢ . انظر الملحق الرابع عشر .

23. Printed in Mai, "Scriptorum vetcrum nova collection," iii, 116.

٢٤ . للتعرف على تاريخه أنظر : «English Historical Review,» ، الجزء الخامس صفحة ٤١٧ .

25. Teuffel and Schwabe, "Hist. of Roman Literature" (1900). ii, 418.

26. Westphal, "Die Fragmente u. Lehrsatze d. griechischen Rhythmiker" (1861). 47. Deiters, "Uber das Verhaltiss der Capelle zu Aristides Quint." (1881). M. .

للإطلاع على مراجع ومصادر أخرى أنظر أيضا مقدمة : Eyssenhardt's edition of "Mart, Cap.," xxxi.

٢٧ . المخطوطة الأقدم هي : «Codex Bambergensis» ويرجع تاريخها للقرن التاسع ، وأحدث استعمال لبوثيوس كان في : (حوالي عام ٨٥٠) Aurelian of Reome .

28. Ernst, " De Geometricis illis quae sub Boethii nomine nobis tradita sunt quaestiones" (1903) and "Har. Class. Studies" (1907)

29. Mickley, "De Boethii libri de primi fontibus" (1899)

30. W. Chappell, "Hist. of Music," i, 6-10

٣١ . Boethius, "Inst. Mus." i, 10 ، وتعتبر أحسن طبعة صدرت لبوثيوس التي أصدرها Freidlein عام ١٨٧٢ . «Oskar Poul» أصدرها : De Musica . وهناك ترجمة ألمانية لكتاب : «(1867)

32. Pat. Lat., " lxx, i,208, "Script.," i, 14

33. See Chappel, "Hist. of Music," i, 5-6

٣٤ . للإطلاع على ترجمة باللغة أنجليزية أنظر : "The Letters of Cassiodorus" لـ Hodgkin التي صدرت عام ١٨٨٦ .

35. In "Sammelbands der Internationalen Musikgcshaft,"iii, 439

36. West, "Alcuin" 27

37. "Pat. Lat., "lxxxii, Gerbert. "Scriptores,"i, 19

الملحق السادس عشر
ما تبقَّى من نظرية الإغريق الموسيقية

بالنسبة للعبارة التي مفادها أن «المفاهيم والقواعد والمبادئ والتطبيقات العملية لموسيقى قدماء الإغريق بقيت على قيد الحياة في أوروبا» ، أوضحتُ سابقا أنها قابلة للرفض والمعارضة[١] . وبالنسبة للتطبيقات العملية لدينا عدد كبير من الشواهد والأدلة على وجودها وبقائها . أمَّا بالنسبة للمفاهيم فلا يمكن أن يكون وجودها موضع تساءل خاصة تحت السيطرة المسيحية .

وعن موضوع القواعد والمبادئ تقول الآنسة شليسنجر[٢] : «يبدو أن السيد فارمر يعتقد أنه إذا أظهر وبيّن tant bien que mal [عبارة فرنسية معناها : جيد جدا ما هو سيئ] قلة وندرة الأعمال الكلاسيكية التي لا زالت باقية على قيد الحياة في المكتبات بعد سقوط الإمبراطورية الرومانية ، وغياب أي أعمال إغريقية جديدة بعد ذلك التاريخ (إلى حد لم يستطع معه الموسيقيون بالدرجة الأولى دراسة مصادر أصلية من رسائل المنظرين الإغريق) ، فإن عليه إثبات أن قواعد ومبادئ الموسيقى الإغريقية لم تبقَ على قيد الحياة في أوروبا ! وهذه مغالطة لا تُصدَّق ، كما سنرى فيما بعد .

وليس جميع الاقتباسات والشواهد الهائلة المُنظَّمة . . . سوف ينفع ويُفيد إذا كُنَّا قادرين على إظهار مبادئ وأسس النظام الموسيقي الإغريقي الذي يُبطِّن في الحقيقة التطبيقات الموسيقية العملية والنظرية لفن الموسيقى الناشئ والمتنامي في فجر وبزوغ الحضارة الاوروبية . وبعد كل ذلك ، كما قال Wooldridge : أن الاهتمام بالتقاليد الشفهية الخاصة بنظرية التأليف في المقامات أو الـ modes (وهكذا فعلت طريقة التدوين النيومس neums ـ كما

قالت الآنسة كاثلين شليسنجر)» . إن مجرد غياب الأعمال الإغريقية ، سواء في اللغة الأم أو في ترجمة لاتينية ، لم يكن في حد ذاته عاملا حاسما بالنسبة لي في هذه المسألة .

وأنا بدوري أدرك وأقدِّر درجة عدم الحسم المميزة لـ argumentum exsilentio . وبالعودة إلى الصفحتين رقم ٤٢ ـ ٤٣ سنرى أن الشواهد والاقتباسات الهائلة المنظمة كانت تهتم بالمسبِّبات التي أدَّت وقادت إلى اضمحلال وانحسار التعليم في العصور الوسطى . كما أن قلة وندرة الأعمال الكلاسيكية في المكتبات كان بكل بساطة أحد الحقائق الجوهرية المؤثرة . وأكثر من ذلك لم أُبدِ اهتماما بغياب أي عمل نظري إغريقي جديد . وما طلبته هو توفير شواهد وأدلة عن أي عمل إغريقي مهما كانت قيمته في نظرية الموسيقى استُعْمل ككتاب منهجي في أوروبا الغربية خلال العصور الوسطى كما قد تمَّ تحديده وتعيينه .

وهذه الشواهد لم يتمُّ تقديمها من قبل ، ولو كانت هذه الأعمال قد وُجدت ما كان ڤيتروڤيوس قد كتب ما كتب ، ولا كاسيودوروس أُجبر على الاعتراف بأن مراجعه ومصادره اللاتينية الوحيدة هم : ألبينوس ، والقديس أوغسطين وأبوليوس والمرجع الإغريقي Gaudentios الذي ترجمه إلى اللاتينية Muciannus (؟) . والأخير هو الكاتب الإغريقي الوحيد المعروف بين اللاتينيين خلال العصور الوسطى ، ولكن الآنسة شليسنجر لم تذكره بالاسم . وسبب قيمته العلمية يرجع إلى أنه كان تابعا لأريستوكسينوس . ولحد الآن يعتبر كاسيودوروس الوحيد الذي أشار لهذه الترجمة وذكرها .

ويُعتبر بوثيوس شاهدا ممتازا في هذه القضية . ونظرية الموسيقى مثلها في ذلك مثل الرياضيات والهندسة قد أُقفلت عليها الأبواب وحُوصرت في لغة مجهولة تماما من قِبل اللاتينيين ، وقد أعلن بوثيوس أنه كتب في هذه الموضوعات لأنه دارس إغريقي متخصص وهم الوحيدون [الإغريق] الذين يستطيعون التعاطي مع هذا الموضوع بمقدرة وتمكُّن[٣] . وما قدَّمه كل من :

ڤيتروڤيوس ، سنسورينوس ، ألبينوس ، ماكروبيوس ، القديس أوغسطين ، مارتيانوس كابيللا ، كاسيودوروس وإيزيدور ، لإخبارنا عن نظرية الإغريق له قليل من الأهمية ، وبكل تأكيد غير ذي قيمة «لنمو وتطور فن الموسيقى في فجر الحضارة الغربية» الذي تتحدث عنه الآنسة شليسنجر . وحتى وأن أُقحم بوثيوس في القائمة المذكورة سابقا ، لأنني لست متأكدا من عدم ضرورة لومه على بطء تقدم نظرية الموسيقى وفنونها التطبيقية في مرحلة مبكرة من العصور الوسطى .

وبدلا من محاولة إيجاد حلول مناسبة لمشاكل التطبيق العملي ، كان مُنظِّرو الموسيقى(save the mark!) يمضون أيامهم في إتلاف وإبادة تلك الصفحات التي خلَّفها ذلك الروماني القديم بكثرة تقليبها ، الروماني الذي لم يقم بإيجاد حلول ناجعة لأي مشاكل ، ولكنه كان في الوقت نفسه يُتلف ويُبيد ما خلفه القدماء الذين سبقوه من صفحات بكثرة تقليبها أيضا . ولفحص وتقييم جميع ما خلَّفه أولئك اللاتينيون القدماء نجد أنفسنا نميل لتقليد ومحاكاة Burney عندما كتب عنهم : «إنهم لم يقوموا بتعليم أي جزء من مكوِّنات الموسيقى أكثر من أبجديتها ، ولا يمكن اكتساب أي شيء من أكثر الدراسات جدية وتركيزا لها ، عدى القنوط واليأس والصداع»(٤) .

ولكن الآنسة شليسنجر تقول إن القواعد والمبادئ الأساسية للموسيقى الإغريقية يمكن أن تظهر فعليا أنها تُبطِّن التطبيق العملي الموسيقي في العصور الوسطى ، أو أنها تمثل القاعدة الأساسية لها ، وأن التقاليد الشفهية المتوارثة وطريقة النيومس للتدوين «كانت تعتني بنظرية التأليف والمقامات» . ولكن لا توجد لدينا أي شواهد للنيومس قبل القرن الثامن كأقصى زمن مبكر(لا توجد أي نماذج قبل القرن التاسع) ، وطبيعيا أن نسأل من الذي اعتنى بالنظرية خلال القرون السابقة؟ وبالطبع لا زال لدى الآنسة شليسنجر تقاليد شفهية لموسيقى تطبيقية ترجع للخلف ، ولكن إذا كان كذلك ، ما فائدة الجدل والنقاش الذي يمكن أن يقوم ضد نظريتي عن التأثير الشفهي أثناء الاتصال السياسي مع العرب

عندما كتبت «لا شيء ، عدا الاتصال الأدبي والعقلي يمكن تأكيد واثبات تأثيره في النظرية»؟[٥] . وهكذا يتّضح لنا أن الموسيقى التطبيقية والتقاليد الشفهية يمكن أن تكون قد دُفعت بقوة في صالح التأثير الإغريقي وبالتالي ليس في صالح التأثير العربي .

هوامش الملحق السادس عشر

١ . أنظر كتابي هذا صفحة ١٠١-١٠٢ .

2. Mus. Stand., " xxvii, 23 b.

3. Boethius, "Inst. Arith.," praef.

4. Burney, "Hist. of Music" i, 476

٥ . .Cf ، وهناك أيضا جملتان مشابهتان : «إنه لشديد الخلاف وعدم الاتفاق . . . . أن تقنية الآلة الموسيقية يمكن التفكير في أنها تتضمن نظرية موسيقية» و : «إن المغنيين والعازفين البارعين لم يكونوا منظرين بالضرورة» ـ Musical Standard, xxvii, 23b, 44b .

الملحق السابع عشر
الكنيسة والثقافة

إن محاولة إيجاد تفسير لأسباب المستوى المتدنِّي للتعليم في فترة مبكرة من العصور الوسطى بتحميل المسئولية واللوم على فترة الإهمال التي سادت قبل اعتناق المسيحية وانتشارها في أوروبا لن يكون مقبولا في هذه الأيام[1] . [فترة ظهور الكتاب في الربع الأول من القرن الماضي] . وحتى Dom Mabillon الذي هو نفسه راهب بينيديكتي يرفض جديا الأخذ بهذا السبب . والبحر الزاخر الحقيقي من الآثار الأدبية لآباء الكنيسة الذي تدفق إلينا عمليا سليما لم يُمس ، وإذا كان السلب والنهب الذي ساد في الفترة الوثنية كان مسئولا عن ضياع الأعمال الكلاسيكية ، لماذا إذن نجد أن الآثار الأدبية السابقة لم تتعرض للمعاناة بنفس الطريقة ؟ ومن الواضح أن الضياع لم يكن نتيجة لمثل تلك الأسباب ، أو على الأقل في حدِّها الأدنى فقط . إن جذور المشكلة تقع في مكان آخر كما أوجزتُ وحددتُ سابقا . فأولا : أن سبب الركود الثقافي العام يرجع لقوى سياسية - اجتماعية سادت في تلك الفترة ، وثانيا : لا مبالاة وعدم اهتمام الكنيسة بالأدب الوثني ومعاداتها له .

وتحت حكم الآباء البنيديكتيين المبكر كانت فرص تواصل وتتابع الدراسات الكلاسيكية ضئيلة جدا[2] . وقد حدد القديس بينيديكت نفسه أن ما يجب أن يُقرأ هو الكتاب المقدَّس وشروحه التي كتبها الآباء الكاثوليك والدكاترة الأرثوذكس فقط[3] . وذلك كان شيئا طبيعيا ، خاصة إذا علمنا أن الأديرة المسيحية لم تكن «إلا مدارس لخدمة الرَّبْ» والاهتمام الأول والأخير للرهبان كان «العمل من أجل الرَّبْ» . ألم يأتِ تحريم وإبعاد الفنون العقلية من

الحضن الحقيقي للكنيسة ؟ لقد قام Tertullian (المتوفى عام ٢٤٠) بانتقاد الأدب الوثني والإنقاص من قدره[٤] ، كما أن Apostolic Constitutions قال : «ابتعد كليا عن الكتب الوثنية ولا تُبدِ بها أي اهتمام»[٥] . وكان Eusebius (المتوفى عام ٣٤٠) يُعارض بشدة دراسة العلوم الإغريقية . وفي القرن التالي تم تحذير St. Jerome (المتوفى عام ٤٢٠) من قراءة تلك الأعمال الوثنية[٦] ، وهو يرثي ويشكو أن قلة فقط كانوا يعرفون أرسطو وأفلاطون[٧] . وحتى القديس أوغسطين (المتوفى عام ٤٣٠) كان يُدجِّل على الجموع عندما كان يخطب فيها ويُذكِّرها بأن «الفردوس والنعيم في أعالي السماء هو للعباد الجهلة فقط»[٨] . وCassian (المتوفى عام ٤٨٠) مُؤسِّس معاهد الرهبان في الغرب كان يعترف ويبوح بأن أوامر السلطة ضد المؤلفين الكلاسيكيين كانت لا تزال في أقصى قوتها وعنفوانها[٩] .

هوامش الملحق السابع عشر

1. Miss Schlesinger. "Musical Standard," xxvii, 23a.

٢ . R.R. Cuthbert Butler, في كتابه : Benedictione "Monasticism," الذي كتبه مبدئيا لأجل لـ Benedictines (v) . . . . . . ، حيث يقول : «إن فكرة علم الراهب البنيديكتي العالمي أسطورة لا غير . . . . . .
فلم يتم في أي وقت من الأوقات تعلم أرث بنيديكت حيث أن الأغلبية العظمى للرهبان البنيديكت لم يكونوا متعلمين في أي وقت» ، أنظر صفحة ٣٣٧ .

3. "Reg. S. Benedict,"c. 8 (Waitzmann Edit., 1813) p. 32.

4. "Quaerendum autem est etiam de ludi-magistris professoribus litterarum, imo non dubitandum affines illos esse multimodae" . "Pat. Lat.," i, 750

٥ . (نص لاتيني بخط اليد) . Cotletius, "Pat. Apost.," i, 206

6. "Pat Lat.," xxii, 416

7. Ibid., xxvi, 428

8. "Indocti coelum rapiunt,"

9. "Pat. Lat., " ixxi, 161

الملحق الثامن عشر
العرب في جبل كاسِّينو

إن إشارتي لغياب وندرة أعمال المؤلفين الكلاسيكيين في مكتبة مونتي كاسِّينو في إيطاليا أثارت النقد التالي[1] : «إنه لمن سوء الحظ أن يأخذ هذا الأمر مكانه في الواجهة ، وهو الذي يُنبِّه لخطورة الاعتماد الكلي على اقتباسات واستشهادات طائشة في مكتبة ذلك الدِّير المشهور الذي أسسه القديس بينيديكت في القرن السادس والذي تمَّ تدميره في وقت لاحق على يد اللومبارديين ، ثم أُعيد بناؤه وتشييده مع مكتبته ، التي ستُدعم لاحقا في القرن التاسع ، على يد المسلمين العرب ، ثمَّ تُدمّر مرة أخرى بفعل حريق هائل . وهكذا وبعد كل ذلك لا يبدو مستغربا اختفاء أعمال المؤلفين الكلاسيكيين من المكتبة بشكل شبه كامل . وكان ذلك ، لسوء الحظ ، هو حالة من التعاقب والتغيُّر في مكتبات الأديرة الذي شاع خلال العصور المظلمة ، وهذا يُفسِّر أسباب ندرة النسخ المبكرة من الأعمال الكلاسيكية ، ولكن توجد الكثير من الاستثناءات التي يمكن أن نورد نماذج منها فيما بعد» .

وتضع الآنسة شليسنجر الفقرة التي ورد بها ذكر العرب المسلمين في واجهة حديثها وتضع تحتها خطأً على اعتبار أنها تقترح أننا يجب أن ننظر للعرب على أنهم مخربون لأملاك غيرهم أكثر من أنهم ناشرون للثقافة . في هذه الحالة أليس علينا أن نلوم بمسئولية الآنسة نفسها على التدمير الذي أصاب مكتبة الـ Louvain على يد الجرمان ؟ وأنه لغريب حقا عندما أدَّعي وأُطالب بأي درجة من الجدارة والأهلية للعرب (مستعملا الكلمة في معناها الأشمل والأعم الذي تمَّ شرحه وتفصيله) ونقدي سيوضِّح أنهم كانوا الفرس . ومع ذلك ، عندما تُوجَّه

[الآنسة] أي نقد أو لوم للعرب فإن عليها أن تستعمل مدلولا شاملا لمصطلح السَّراسين الذي استعملها المحللون بشكل مُخالف للدلالة على العرب أو البربر[٢] .

إن العرب الذين دمَّروا مونتي كاسِّينو جاءوا من Trajetto on the Garingliano ونحن لنا كل الحق أن نعتقد أنهم كانوا بربراً[٣] . ولعل الحالة السياسية والعسكرية في ذلك الوقت تُفسِّر وتعلل أسباب تدميره . ومنذ ذلك الحين عندما ساعد النابوليتان العرب على هزيمة صقلِّيه كانت الأحلاف والروابط بين الدويلات العربية والمسيحية عامة وشائعة الوجود . وكان البابا John VIII (بين عامي ٨٧٢ -٨٨٢) يسعى ويتوق لإبادة وإفناء المسلمين الموجودين في إيطاليا وتأسيس دويلات مسيحية ثيوقراطيه رومانيه . وقد أدَّت محاولاته تلك إلى حدوث حالات عامة من الدفاع والهجوم ضده من المسلمين ومن الدويلات الواقعة في أقصى الحدود خاصة في Salerno , Naples, Gaeta, Amalfi[٤] .

وبالرغم من أن الدويلات الإسلامية في Bari, Taranto, وClalabria قد سُحقت وتحطَّمت إلا أن استعمارا جديدا قد بدأ ينتشر في تراجيتُّو (خاصة في Itri) وكان مُؤسِّسه هو Duke Dociabilis of Gaeta حوالي عام ٨٧٨ في مواجهة الاعتداءات البابوية . وبعد وفاة البابا جون الثامن والكارولينجي Lcuis III عام ٨٨٢ ، انتشرت حالة من الفوضى السياسية وفقدان السيطرة لبعض الوقت ، وكان ذلك متوازيا مع صمت الحوليات والسِّجلات التاريخية عن ذكر الأحداث الخاصة بتلك الفترة . وما نعلمه في الحقيقة أنه في حدود حوالي ثلاثين ميلا من حصون وقلاع المسلمين في تراجيتُّو كانت تقع مونتي كاسِّينو عاصمة الدويلة الصغيرة المحاذية والمجاورة للحدود الرومانية . وكانت أيضا مكانا مُحصَّنا ومقرا لرئيس الرهبان ، وكان حاكمها تابعا إقطاعيا للبابا ومتَّحداً معه ضد الحلفاء . وكان الحديد والنار هو الحَكَمُ الوحيد بين الفرقاء في تلك الأيام شديدة الاضطراب والاهتياج والفوضى .

وكان على المسلمين الاهتمام بأنفسهم ورعاية ومساندة حلفائهم ، وفي عام ٨٨٣ أو ٨٨٤ قام المسلمون ، إمَّا بدافع ذاتي منهم أو بدعوة من Gaeta بمهاجمة وتدمير مونتي كاسِّينو التي كانت تمثل خطرا عسكريا يهددهم(٥) . ولهذا ما قد وجَّهتهُ من نقد في هذه الحالة كنت أقصد به أن يكون السبب مجرد شيء من التخريب المتعمد المحض الذي قد يعتبره المؤرخون أنه كان بفعل الضرورة السياسية والعسكرية . إن إرجاع الخسران الأكبر الذي لحق بشكل عام بقطاع الثقافة لسقوط وتدمير مونتي كاسِّينو هو مجرد حدس وتخمين .

وبالنظر للحالة المُرعبة من الجهل والتخلف التي سادت جميع أنحاء إيطاليا في ذلك الوقت(٦) نجد أن الخسارة الناتجة عن ذلك التدمير تافهة وجدير بنا إهمالها ، وبالنسبة للحديث عن الكتب التي دُمِّرت يمكن اعتباره تخمينا عديم الجدوى خاصة إذا علمنا أن عدد الكتب في قوائم المكتبات المبكرة في مونتي كاسِّينو يبدأ تأريخها منذ عام ١٠٢٣ عندما تمَّ تسجيل عشرين كتابا فقط سبعة عشر منها في الديانة المسيحية والثلاثة الباقية في التاريخ ، من بينها : Historia Saracenorum(٧) . علاوة على ذلك ، ربما نستطيع أن نحدد مجالات تلك الكتب وأغراضها بالإشارة لمكتبات أخرى ترجع لنفس الفترة الزمنية .(أنظر أيضا الملحق الرابع عشر) .

وبكل تأكيد لا توجد لدينا معلومات مُحدَّدة عن أن الكتب الدينية في الأديرة قد دُمرت وأُهلكت خلال الاجتياح الإسلامي . ولكننا نعلم ، على الأقل ، أنه عند تدمير الأديرة على يد اللومبارديين عام ٥٨٩ قام الرهبان بحمل كتبهم معهم أثناء رحيلهم وجلائهم(٨) . وبين عامي ٨٨٣ و٨٨٤ أثناء تقدُّم المسلمين كان الرهبان يفرّون أمامهم تاركين زعيمهم الذي كان رئيسا دينيا ودنيويا ليقود عملية الدفاع عن الدِّير . وقضية أن أولئك الرهبان كانوا يأخذون معهم كتبهم أثناء رحيلهم قد تأكدت وثبتت عن طريق الإشارة السريعة لأحد مؤرخي الحوليات عن أن Regula of St, Benedict قد تمَّ إنقاذها ، ومن وجود وبقاء Regesta الخاصة بالبابا جون الثامن التي لا زالت تشكل جزءا هاما من ريجيستا

الفاتيكان[٩] . وعلى العموم فإن ضياع المكتبات خلال فترة السلب والنهب التي سادت أثناء العهد الوثني كان قليلا جدا ، كما أن نسبة للمسلمين مباشرة ليس ذي بال .

وكما قال المؤرخ البنيديكتي Dom Mabillon أن ضياع الأدب والثقافة يرجع لغزوات الوثنيين وغاراتهم (بما فيها غارات المسلمين أيضا) تضاءل في أهميته لدرجة التفاهة أمام الانتقام المروِّع الذي سببته الحروب الدينية التي نشبت فيما بعد في أوروبا[١٠] . وعلى العموم فان مونتي كاسِّينو قد أُعيد بناؤها في القرن اللاحق ، وفي خلال القرن الحادي عشر عندما وصلت قمة ازدهارها وتأثيرها وكانت حلية وجوهرة الدَّير بفضل فنانيين بيزنطيين أو موريسكوس [مغاربة] مما أكسبها شهرة خاصة[١١] . وعلى ضوء ما تقدَّم من تفاصيل ، نجد أنفسنا ميَّالين للسؤال عمَّا أصبح مقترحا فيما بعد بالاقتباس المهمل ، وأكثر من ذلك ، لماذا نماذج من النسخ المبكرة للكلاسيكيات لم تُقدَّم وتُبرز كأعمال مُميَّزة ومُفضَّلة لكتابات أعمال : بطليموس ونيكوماكوس وTheon of Smyrna. واريستوكسينوس الذين ادَّعت الآنسة شليسنجر بأنها كانت تُدرَّس وتُدرَسْ في العصور الوسطى . (أنظر كتابي هذا صفحتي ٥٥ ـ ٥٦) .

هوامش الملحق الثامن عشر

1. Musical Standard," xxvii, 23, a.

٢ . نحن نقرأ عن آلـ : Saraceni, Mauri, Boeni, Hismaelitae ، ومثلها أيضا : العربي . أنظر أيضا : Villari "Mediaeval Italy," 21, and cf. Amari, "Storia," I, 369. ، ولقد قام قسطنطين الإفريقي(المتوفى عام ١٠٨٧) بالتفريق بين العرب والسَّراسين .

3. "Chron, Vult." And "Chron. S. Monast. Casin," in Muratori, "Rerum Ital. Script.," i, 405; iv, 317.

4. "Mon, Germ, Hist. (Script.), iii, 253

٥ . Cf. ، الموقف الخاص بالعالمي Gregorovius ، op. cit. (iii,, 146) ، بخصوص هذه القضية .

6. Gregorovius, op. cit., iii, 136, 146. Cf. Ozanam, "Oeuvers," ii, 355; iv, 455. Salvioli, "L'Istruzione publica in Italia nei secoli," viii, ix, x. (Florence, 1898). Even Giesebrecht,"De litter. Studiis ap. Italos," and Montalembert, "The Monks of the West,".

وقد سمح ذلك بعودة إيطاليا للخلف بهذا المنظور .

٧ . Caravita, " I codice le arte a Monte Cassino," ii, 77. المكتبة الحالية لمونتي كاسينو تحتوي على أربعين مخطوطا يرجع تاريخها إلى ما بين القرنين السادس والتاسع ، بالرغم من أن هذا لا يجعلنا نجزم بالضرورة بأن هذه المخطوطات كانت ملكا لهذه المكتبة في ذلك التاريخ المذكور . مع استثناء خمسة أعمال منسوبة لكل من : Hippocrates, Galen (?), Martianus Capella, Boethius, and Isidore of Seville, ، وهؤلاء جميعهم مهتمون بعلم اللاهوت .

٨ . Poul Diacon, "De gest. Long., "iv, 8. ، لم تكن الآنسة شليسنجر بدون شك مُدركة أو مُلمة بهذا ، وإلا ما كان عليها أن تُشير للمكتبة التي أُعيد تحديثها وتصليحها بعد تلك الحادثة .

9. Levi, "Il Tomo I dei Reg. vaticani (Arc. Della Societa Romana), iv, 162.

10. See Martene, "Voyage Litteraire de Deux Benedictius" (1717-24), I,I, 13.

11. Leo Ostiensis, "Chron. Cassinens," iii, 11, 20, 28, 29, 30, 33 .

أنظر أيضا : Caravita, op. cit., I, 67, 74.

الملحق التاسع عشر

المدارس الكارولينـچيه Carolingian

لقد رأينا فيما مضى كيف حدث التَّدهور السَّريع والانحطاط الواضح في كفالة التعليم والعناية به بعد سقوط رومه في القرن السادس . وقد حدث بحلول القرن الثامن بعض التغيير في الأفق الثقافي ، والغريب في الأمر أن الوضع في فـرنسـا اسـتـمـرَّ قـاتما . وفي هذا الصَّـدد يقـول Mullinger : «تحت تأثيـر ألـ Merovingians كـان التـعليم غـالبـا عديم الوجود»[١] . وأضـاف West : «مـهـمـا وُجدتْ المدارس الغاليِّه المبكرة طريقها للانتقال إلى التعليم الإفرنجي الذي أخذ وقتا طويلا ليتلاشى ويندثر في الفوضى والاضطرابات العنيفة التي كانت المظهر الواضح الجلي لفترة ملوك الميروڤينـچيان . وبعد ذلك تحطمت مدارس الرهبان والكاتدرائيات وانتهت بكل بساطة . . . كما توقَّف نسخ الكتب والمؤلفات»[٢] .

وكـتـب Putnam «يبـدو حـتى وقت شـارلمان توفـرت فـرص وإمكـانيـات وتسهيلات قليلة في الكتابة والتأليف ، وتوفَّرت قلة من الناسخين ، كما أنه لم يتم الاحـتفـاظ بالسِّجلات الحكومية في البـلاط والدوائر الرسـمية . والمدارس التي أسَّسها Alcuin في Tours . . . كانت في الحقيقة مدارس الكُتَّاب الأولى التي وُجدت في أوروبا خلال قرون[٣] . وحتى لو أسقطنا وتناسينا آراء مؤرخي الثقافة الاوروبية سيتبقَّى ألـ ipsissima verba لرهبان القديس جال : «عندما بدأ حُكم شارلمان لأوروبا الغربية لم تكن دراسة الحروف معروفة في أي مكان»[٤] . ومع هذا الحكم بدأ ينمو الاهتمام الحقيقي بالعقل والتفكير ، وكان المتعلمون يُدعون للحضور إلى بلاطه [شارلمان] من كل مكان من خارج البلاد ، كما يحتمل بدء تأسيس المدارس في ذلك الوقت .

لقد جاء ذلك الحزم والتحريض لإحياء وترميم التعليم من خلال الروح

التي سادت في تلك الفترة الزمنية ، وقد يكون شارلمان حاول تقليد المستوى الثقافي الذي كان سائدا في بلاط أمراء بغداد وقرطبه ، وكان ذلك التَّلهف والشَّوق سمة ظاهرة في ذلك العصر[٥] . وقد قام Louis IX (المتوفى عام ١٢٧٠) فيما بعد بنفس الخطوة عند تأسيسه لمكتبته واهتمامه بالعقل والتفكير في الوقت الذي كان يسعى فيه للملاحقة وتقليد ما كان يفعله السلاطين المسلمون[٦] . إن جودة الدراسات العقلية التي دشَّنها وافتتحها شارلمان تأسَّست على التقاليد اللاتينية التي تراكمت وتجمَّعت في خلاصات وافية من أعمال كاسِّيودوروس وإيزودور (والأخير له الجزء الأكبر) وفي كتابات أباء الكنيسة المسيحية .

وبالرغم من أن إمبراطورية شارلمان تقاربت مع سمو الحضارة العربية وعلوها في الأندلس يبدو أنه لم يكن هناك الكثير من الاتصال العقلي والأدبي المباشر بينهما بشكل ذي طبيعة توثيقية خلال تلك الفترة الزمنية ، ومع ذلك فقد حدث بينهما اتِّصال عقلي وأدبي . إلى أي مدى استمد القوة أصحاب البدع والهرطقة في أسبانيا المسيحية من الدعم والاهتمام الإسلامي ؟ وإلى أي مدى كان التحذير والشجب لفكرة العبادة ومفهومها عن طريق القوط الكارولينـچيين يرجع لنفس المؤثر ؟[٧] . كما أصبح رجال الدين المسيحي الأسبان يجلسون في العديد من مجالس الكنائس ، وبعد ثلاثة أرباع القرن من السيطرة السياسية العربية لا نجد أمامنا إلاَّ أن نُقرَّ بإمكانية تسرُّب بعض عناصر الثقافة العربية .

إن تأثير كل من : Alcuin (المتوفى عام ٨٠٤) ، Hrabanus Maurus (المتوفى عام ٨٥٦) وجون سكوتس (المتوفى عام ٨٧٧) في هذا الإحياء العقلي قد عمل على التمجيد والإطراء الكاملين وهو بحق كذلك . بالإضافة إلى أنه ، كان هناك ثلاثة رجال آخرين من ذوي المواهب اللامعة ساهموا بجهودهم في نهضة التعليم الكارولينچي هم : Theodulfus (المتوفى عام ٨٢١) ، Claudius (المتوفى عام ٨٣٩) وAgobardus (المتوفى عام ٨٤٠) وكانوا جميعا من القوط الذين إمَّا وُلدوا أو تعلموا في أسبانيا أو جنوب فرنسا . وليس هناك شك في أنهم قد تأثروا بأنماط الحياة

والعادات العربية[٨] . وحقيقة أن ظهور العرب المسلمين في أدب تلك الفترة الزمنية وفي ألـ chansons de geste دليل واضح صريح على القوى الاجتماعية والعقلية القادمة من الجنوب حيث مراكز تواجدها وفعالياتها .

لقد وضعتُ للفصل عنوان المنظور التاريخي الحقيقي ليُلبِّي متطلبات الجدال والنقاش الذي أثارته الآنسة شليسنجر كما اتضح فعليا[٩] . وكإجابة وردت في نقدي «أنني كنت راضيا وممتنا أن أُورد جملا من عامة المؤرخين . . . لإيجاد الحلول لموضوع النقاش ولإثارة انتباه المتخصصين والذهاب للـballads للحصول على معلومات وافية عن المدارس التي أسَّسها شارلمان وما عملته النهضة الكارولينچيه»[١٠] . وأنا هنا أذكِّر القارئ بأنني قد استشهدتُ بمقاطع من كُتَّاب ومؤلفين مثل Lecky وBuckle (الذين يمكننا بشق الأنفس دعوتهم بعامة المؤرخين) لأنهم بالفعل متخصِّصون في تاريخ الحضارة والثقافة الاوروبية التي هي في الحقيقة موضوع نقاشنا الحالي[١١] . ولم استعمل الإشارة لأدب البَلاَّدْ كنص استشهادي للمعلومات ذات العلاقة بمدارس شارلمان وبأعمال عصر النهضة الكارولينچيه . وما قلته انحصر في أن أدب البَلاَّد قد أوضح لنا أن شارلمان كان أحد الشخصيات العظيمة اللامعة في العصور الوسطى[١٢] .

لقد نصحتْ الآنسة شليسنجر القراء بأن «عليهم بالأحرى الإطلاع على السِّيرة الذاتية المعاصرة لـKaroli Magni التي دوَّنها إنهاردوس Einhardus» للحصول على معلومات عن مدارس شارلمان . وكحقيقة صادقة فإن جميع ما أعطاه لنا في عمله هذا حول الموضوع قيد البحث لا يعدو أن يكون أكثر من إشارة للـ Palace School [مدرسة القصر] التي هي أساسا عبارة عن مؤسسة عائلية تعلَّم فيها شارلمان نفسه[١٣] . لقد أوردتُ سابقا الأدلة والاستشهادات اللازمة عن الإصلاحات الكارولينچيه في مجال الغناء[١٤] ، بالرغم من أن الآنسة لا يبدو أنها قد لاحظت تلك الاستشهادات ، والتي هي عبارة عن إستشهادات كنسية اكليركيه في جوهرها ، وأنا أرجِّح أنها الأدلة الاستشهادية الأخيرة في هذا المجال ، وحتى أدلة إنهاردوس ليست ذات قيمة أو فائدة تُذكر

أمام تلك الأدلة . ومن تلك الوثائق نستطيع التعرُّف بدقة تامة على الهدف الرئيسي لشارلمان وما كان يرمي إليه من تأسيس مدارس الغناء والمعاهد المماثلة لها . إنها ذريعة وغاية سياسية أكثر منها حُبًا في الثقافة[١٥] . إن اتِّساق وتماثل الطقوس الدينية ستكون سبباً لأن يسود السلام في الكنيسة التي كانت في تلك الأيام حجر الأساس ومدخلا للسياسة .

قالت الآنسة شليسنجر أن «شارلمان في نهاية القرن الثامن أسَّس ثلاث مدارس موسيقية في : St, Gall وMetz, Soissons»[١٦] . فما هي حقيقة تلك المدارس يا تُرى؟ ورد في مجموعة شرائع عام ٧٨٩ أن أوامر شارلمان كانت تأسيس مدارس رهبانية أسقفية لتعليم الأولاد الترانيم المقدسة والكتابة والغناء والحساب وقواعد اللغة[١٧] . وليس قبل عام ٨٠٣ ، كما أخبرنا Alcuini أن شارلمان قد أسَّس مدارساً للغناء[١٨] . وحتى في مدارس الغناء تلك كما أوضحتُ مستشهدا بـ Amalarius Fortunatus لا توجد كتب مدونة بها الأناشيد الجريجوريه الدينية (مثلا عن طريق النيومس المستعملة آنذاك) .

لقد أخبرنا أمالاريوس الذي كان على رأس جوقة ترتيل Louis le Debonnaire خلال الأعوام ٨١٤ ـ ٨٤٠ ، أنه كان منزعجا من الاختلاف والتباعد الواضح في أداء الترنيمة التجاوبية ، وأنه كانت لا توجد كتب تراتيل الترنيمة التجاوبية في الثقافة الكارولينجيه مما جعله عاجزا عن إصلاح تلك العيوب . وأخيرا ، ورغما عن كل ما تقدَّم ، فإن وجود أربعة كتب عند Corbieفي Picardy لم تساعد بقدر كافٍ لوجود الكثير من الاختلافات والتناقضات بينها أيضا . وقد اتَّجه بعدها للبحر المقدَّس Holy See الذي كان المنبع الرئيسي ، كما يفترض أن يقول شارلمان نفسه ، ليجد من بين مغنيي الترانيم التجاوبية من يقوم بتأكيد التصحيح الشَّفهي المباشر لتلك الترانيم . وقد أخبره البابا جريجوري الرابع أنه لا يوجد لديه مغنون للترنيمة التجاوبية يمكن إرسالهم إليه[١٩] . وعلى ضوء شهادة أمالاريوس يمكننا أن نسأل ما القيمة التي يمكن وضعها إمَّا على طريقة تدوين النيومس أو على التقاليد الشفهية المتوارثة لتعتني بكل شيء أو تُغطِّي كل شيء[٢٠].

هوامش الملحق التاسع عشر

1. Mullinger, "The Schools of Charles the Great." 37

2. West, "Alcuin and the Rise of the Christian Schools, " 40

3. Putnam, "Books and their Makers in the Middle ages," i, 111

٤ . "Mon. Germ. Rist. (Script.)," ii, 731. ، المبالغة والتضخيم من سمات هذا الحولي [مؤرخ الأحداث العامة] ، ولذلك يجب النظر لما يكتب بعين الحذر والحيطة .

(٥) Dr. Donald Campbell, "Arabian Medicine in the Middle Ages " (1926), i, 111-112 ، كان ينظر للحركة الكارولينچيه على اعتبار أنها : «صدى للنهضة العربية في المشرق» .

6. Taylor, "The Mediaeval Mind," i, 541

7. J. M. Robertson, "Short Hist. of Freethought" (1906),i, 292

٨ . Theodulfus, travelling as a missus Dominicus in the south, كان يبحث عن كيف كان يقدم ويعرض رشاوى من الذهب العربي والمنتجات الجلدية القرطبية ، وهذا يدل على مدى جودة المنتجات الأندلسية وقيمتها العالية .

٩ . انظر كتابي هذا صفحتي ١٠١-١٠٢ .

10. "Mus. Stand.," xxvii, 23a.

١١ . انظر كتابي هذا صفحتي ١٠٣-١٠٤ .

١٢ . المرجع السابق ، انظر كتابي هذا صفحتي ١٠٥-١٠٦ . مغامرة واحدة جعلت شارلمان يُقضّي سبع سنوات من عمره في أسبانيا التي هي تماثل إدعائه بغزوه لبلاد العرب !

13. "OEuvers completes d'Eginhard" (Edit. Teulet), i, 64, 80

١٤ . انظر كتابي هذا صفحة ١٠٥-١٠٦ ، الملاحظة السادسة عشر .

15. "Ob unanimitatem apostolicae sedis et santae Dei ecclesiae pacificam concordiam."

16. Schlesinger, "Is European Music Theory Indebted to the Arabs ?," p. 5.

١٧ . (نص لاتيني) لقد ترجمتُ كلمة notas بكلمة كتابة ، بالرغم من أنه هناك من استعمل «التدوين الموسيقي» . أنظر : Cajori, "Hist. Math." 114

18. "Mon.Hist. Germ. (Script.), i, 306

19. "Pat. Lat.," cv. 1243.

٢٠ . الملحق السادس عشر .

الملحق العشرون
مُنظِّرو الموسيقى في الفترة التي سبقت أوراليان Aurelian

علينا أن نتذكَّر أنني قد أوردتُ العديد من الشواهد والإثباتات الخاصة بالحالة التي كانت عليها نظرية الموسيقى في العصور الوسطى[١] . وقد ردت الآنسة شليسنجر على ما أوردته كما يلي : «دعونا في الوقت الحاضر نتظاهر بقبول استنتاجات السيد فارمر التي أوردها ونقول أولا : أساسيات موسيقى قدماء الإغريق لم يُكتب لها الحياة والبقاء في أوروبا . ثانيا : لم نعثر على أي مؤلَّف أو مرجع في نظرية الموسيقى في أوروبا الغربية في الفترة الزَّمنية الممتدة من نهاية القرن السادس وحتى منتصف القرن التاسع»[٢] .

وواصلت الكاتبة [شليسنجر] بإعطاء تفاصيل عن نظرية الإغريق الموسيقية مستشهدة بأعمال منسوبة لـ : Bede, Alcuin, Aurelian of Reome, Remy of Auxerre وHucbald ، وذلك لتأكيد أن : «رأي السيد فارمر وحكمه على أن تلك الأسس لم تبقَ على قيد الحياة في أوروبا حكم خاطئ وميئوس منه»[٣] .

للأسف الشديد أن الآنسة شليسنجر لم تستطع التمييز والتفريق بين عينة متحفية جامدة وبين كائن عضوي حي . ما قلتهُ : إن تلك الأسس لم تبقَ على قيد الحياة ، وقد وجدنا أنها تُذكر بكثافة في وقت متأخر ، وبدقة كاملة لنفس السَّبب ، أنها لم يكن لها أي معنى أو صلة أو تأثير يُذكر على النظرية الغربية المعاصرة[٤] ونأتي الآن لنقطة ثانية من البحث ، تقول الآنسة إنه بينما هي «لم تكن مرجعا يُستشهد به في موضوع موسيقى العصور الوسطى المبكرة ، فإنها ترغب في لفت الأنظار والانتباه لما كتبه ثلاثة من كُتَّاب القرن الثامن في نظرية الموسيقى ، الذي تجاهلها السيد فارمر(ربما يكون هناك آخرون) يعني مثلا الجليل

بيدِ Bede (متوفى عام ٧٣٥) ، ألْسْوين (المولود عام ٧٤٥) وHrabanus Maurus (بين عامي ٧٧٦ و ٨٥٦)»[٥] . وقد قيل لي «بالعودة للرسائل العلمية والكتابات المبكرة التي كتبها الرهبان المسيحيون وعلماء الغرب في موضوع الموسيقى نجد أن السَّيد فارمر لم يطَّلع على عمل ظهر في فترة مبكرة من القرن الثامن يُنسبُ للجليل بيدِ Bede (بين عامي ٧٦٢ و ٧٣٥) وعنوانه De Musica وجزئه الأول : [= Musica Theoretica [De Musica Theorica الذي مع معلومات أخرى وصف فيه بيدِ Bede . . .»[٦] والجزء الثاني من كتاب بيديه De musica الذي عنوانه : Musica quadrata seu mensurata الحقيقة أن كلا الجزأين المُشار إليهما لا يُشكِّلان عملا واحدا يُطلق عليه De Musica ولكن هما مؤلفان منفصلان تماماً .

وبالفعل فالآنسة شليسنجر نفسها أشارت إليهما فيما بعد بـ opuscula . ونحن مُدركون جيِّداً كما قالت ، أن «هذه الأبيوسكيولا المنسوبة لبيد Bede قد وضعها Migne من بين ألـ dubia ، ولكن ما هو معروف عن براعته الموسيقية ، عمليا ونظريا ، من عمله المعنون Historia ecclesiastica وغيره من الكتب تؤكد وتؤيد موثوقيته التي قبلها وأيَّدها عدد من الموسيقيين المتخصِّصين . وكان الأستاذ الذي درَّس وعلَّم بيدِ هو الرَّاهب المشهور الأيرلندي Ceolfrid الذي كان مصدرا موثوقا به ومسئولا عن أقدم أثر ومعْلمْ لاتيني معروف لنظام النويمس التدويني الذي نعني به : ألـ Amiatina Bible . في Laur من مكتبات فلورنسه في العصور الوسطى»[٧] .

وفي البداية أودُّ أن أُشير إلى أن سيولفريد Ceolfred لم يكن أيرلنديا ولكنه كان أحد أفراد عائلة من نبلاء الأنجلو ـ سكسون ، وكان أسمه المعروف Teutonic . وإذا كانت كلمة موثوق به أو مسئولا تعني أن ألـ Codex Amiatinus هو نتاج يدي سيولفريد ، أعتقد أن هذا المقترح ، لا يمكن تعزيزه وتوثيقه[٨] . في الحقيقة لا توجد لدينا أي أدلَّة فعلية موثوقة بها عن أن سيولفريد نفسه كان هو المعلم والمدرِّس الموسيقي لبيدِ ، وكل ما نعرفه فيما يخصُّ هذا الأمر وما أخبرنا

به بيدِ نفسه أنه «قد سُلِّم للأكثر تبجيلا وتوقيرا Abbot Benedict ، ثم بعد ذلك لسيولفريد ليتعلَّم على يديه»[٩] .

وبالرغم من أننا نعلم أن سيولفريد كان مُغنِّيا موهوبا[١٠] ، إلا أنه من المُرجَّح أن بيدِ قد تعلَّم الغناء على يد John the Archchaunter of St. Peter's في روما ، مما يعني أن بيدِ قد دخل الدِّير وسلك الرهبنة عندما كان في السَّابعة من عمره . (أي في عام ٦٨٠) ، علما بأن جون الأرشكاونتر بدأ تدريس الغناء في الدِّير بين عامي ٦٧٨ و٦٨١ [١١] . وأنا أخشى أن بعض الإشارات عن الغناء وعزف آلة الهارب في أعمال بيدِ الرَّائعة بالإضافة اعتناؤه اليومي بالغناء في الكنيسة» ، لم يكونا إلاَّ كريشة ضعيفة في مهبّ الرِّيح لا يمكن الاعتماد عليها من أجل «تأكيد» «أصالة» الأبسيوكيولا المُشار إليها .

وبالنسبة للقول بأن ميجنهMigne قد وضع تلك الأبسيوكيولا ضمن الدوبيا لا يحوي كل الحقيقة لأنه قام بوضعها ضمن الـ dubia et spuria . فهي تُصنَّف على أساس أنها إمَّا ديوبيوس أو سبوريوس . لتحصل على تصديق وترسيم النُّقاد المسئولين والناشرين من أمثال : Giles وPlummer ، بينما نجد أن أحد الأدلة الداخلية القاطعة لواحدة على الأقل من تلك الرسائل ينفي بشكل عملي الفكرة القائلة بأن بيدِ قد يكون هو المؤلف . وهاتان الرسالتان اللتان تُنسبان لبيدِ في طبعات أعماله المبكرة قد نُشرتا في باريس بين عامي ١٥٤٤ ـ ١٥٥٤ ، وفي بازل عام ١٥٦٣ وفي كولون عامي ١٦١٢ و ١٦٨٨[١٢] . وتلك كانت أوقات غير ذات قيمة بالنسبة لموضوع من هذا النوع عندما كان مجرد ظهور اسم على مخطوط يُعتبر ضمانا كافيا ومؤكدا على عزو ونسبة تأليفه إليه .

بالإضافة إلى ما تقدَّم ، وكما أشار الدكتور Giles ذات مرَّة هناك رغبة ثابتة غير مُتغيِّرة لزيادة الصفحات بهدف زيادة في الفوائد المرتقبة[١٣] . وحتى المُتعلم Salinas يحثُّ ويُقنع بقبول بيدِ كمُنظِّر موسيقي[١٤] . وكان Oudin من أوائل من ناقش وشكك في مدى شرعية نسبة بعض الرسائل الموسيقية لبيدِ[١٥] . وهو بشكل ضمني قد تبعه Muratori[١٦] . في حين رفض Abbe Gerbert أن

يضعهما في كتابه المُعنوَنْ : «Scriptores» وله سبب وجيه للرفض كما سنرى حالا[١٧] . ويعتقد Burney أنه بينما رسالة ألـ De musica theorica «يمكن أن يكون كتبها بيدِ نفسه ، ورسالة ألـDe musica quadrata التي هي بدون شك كتبها مؤلف أكثر مُعاصرة وحداثة» ورُجِّح القرن الثاني عشر تاريخا لكتابتها[١٨] .

ويدعم Forkel كثيرا مثل هذا الرأي ويعتقد أن العمل قد يكون كتبه مؤلف آخر يحمل نفس اسم بيدِ [١٩] . وبالرغم من كل ذلك نجد أن Botte de Toulman قد أثبت وبرهن أن الرسالة الثانية كانت من أعمال مؤلف فرنسي عاش في القرن الثالث عشر استعمل كتاب أرسطو ألـ «non de plume»[٢٠] . ويرفض بدون ريب الدكتور جيليز ، ناشر أول طبعة كاملة لأعمال بيدِ في إنجلتره كلا هذين العملين ويعتبرهما زائفين ، ويُشير ، بدون أدنى شعور بالخجل ، على أن هذه وغيرها من الأعمال قد نُسبت لبيدِ[٢١] . وقد قبل Coussemaker ألـ pseudo-Aristotle كنعت أو عنوان للدراسة المُعنونة De musica quadrata وضمَّها كما هي لمؤلفه : Scriptores[٢٢] . وقد وافقه في ذلك Felisمع تحفظه على التاريخ الذي كما سأوضِّح فيما بعد لا وجود له[٢٣] . وعندما يتجاهل العالم Plummer تلك الرسائل فإن ذلك يعد دليلاً واضحا وصريحا على زيفها[٢٤] ، بينما هي بكل تأكيد قد رُفضت في طبعة حديثة من ألـ : Dictionnaire d'Archeologie Chretienne et de Liturgie[٢٥] .

وكبيِّنة ودليل داخلي آخر نجد أنها غير ذات فائدة إن نقول أن De musica Theorica تتكون في الحقيقة من جزأين منفصلين . الجزء الأول عبارة عن شروح وتفاسير هامشية لنص غير موجود أو غائب . والثاني يبدأ بـ Quid est Tonus وقد نقبل بصعوبة اعتباره لنفس الكاتب تواصلا مع ما سبقه . وبعد مقارنته مع ما كتبه العبقري اللامع بيدِ من أعمال نستطيع أن نخلص إلى أنَّ ألـ De musica Theorica قد كتبها مؤلف آخر أو مؤلفون آخرون . وبالنسبة ألـ De musica quadrata لا يمكن أن تكون قد كُتبت قبل القرن الحادي عشر . لأنها أولا :

تعاملت من الموسيقى الموزونة mensural music . ثانيا : أنه بالأحرى لوجود بعض العناوين الفرنسية للموضوعات الموسيقية بها تؤكد ظهورها المتأخر الذي قد يكون في القرن الرابع عشر . وأخيرا ، كون احتوائها على فقرات من De divisione philosophiae of Gundisalvi (Gundissalinus) التي يرجع تاريخها إلى عامي ١١٣٠ و ١١٥٠ . ونجد أن نفس هذه المقاطع اقتُطفت وأُخذت في الأصل من مصدرين عربيين كتبهما الفارابي وتمت ترجمتهما إلى اللاتينية تحت عنوانين أولهما : De scientis والثاني : De Ortu Scientiarum .

الآنسة شليسنجر كانت أقرب إلى الحقيقة غير أنها قد تكون تصوَّرت عندما صنَّفت هذا على أساس أنه رسالة علمية متقدِّمة ، أنها متقدِّمة إلى أبعد حد على أن تكون على الأقل ترجع للقرنين الثاني عشر أو الثالث عشر . دعونا الآن نستطلع ما كتبْتهُ أن هذه الـ الأوبسيوكيولا المنسوب تأليفها لبِيدِ قد اعتُبرت عملا عبقريا من قِبل خبراء الموسيقى من أمثال : Gevaert, Oskar Fleischer, Hermann Abert, Dom Jeannin وآخرون غيرهم[٢٦] . ونجد أن جيفايرت لم يذكر إلاَّ واحدة فقط من تلك الأوبسيوكيولا وهي : De musica theorica بدون أن يقترب من التساؤل عن شخصية المؤلف أو محاولة التعرف عليه . ونجد أنAbert في عمله(Die Musik, des Mittelaters, p., 77,99) بطريقة مماثلة قد أشار فقط لأحد تلك الأعمال وهو الـ De musica quadrqta[٢٧] . كما أن Dom Jeanninفي عمله Melodies liturgiques syriennes et chaldeennes قد أشار فقط لـ (De arte metrica, i, 254) وهو أحد الأعمال الرائعة للعبقري بيدِ وهو عمل لم يتعامل مع نظرية الموسيقى . وبالنسبة لـ Fleischer وعمله موضع اهتمامنا Die germanischen Neumen نجد أنه قد أشار فقط لبيدِ بالاسم ولكنه لم يُشر لأي من هذه الأعمال .

وبالنسبة للاستحقاق الخاص بأصالة وموثوقية هذه الأعمال نجد ذلك مدعوما «بما هو معروف عن مدى موسيقية بيدِ وقدراته النظرية والتطبيقية من واقع عمله Historia Ecclesiastica» قد نجدها فكرة خاطئة ومغالطة واضحة .

فهذه الأخيرة لم تُقدِّم أي تلميحات مناسبة عن مدى موسيقية بيدِ في جانبها النظري بالرغم من نقدي الصَّريح بهذا الخصوص مع أن السَّيد M. Camille Le Senne قد يكون له رأي آخر مخالف(٢٨) . وهذه الإشارة لأعمال أخرى هي بكل بساطة إحياءً لقصة Chappell القديمة ، ونجد أن Davey وغيره من الكُتَّاب الذين يرون في إشارات بيدِ لآلة الأرغن وعن بعض المقاطع التي يُفترض فيها أن تؤكد أن بيدِ لم يكن لديه فقط معرفة وعلم بالموسيقى ولكن له معرفة بجميع ما له علاقة بالديسكانت المنتظم ومُكوِّناته [الديسكانت نوع من غناء الأرچانوم المبني على تعدد الأصوات التي تُسمع في ذات الوقت] المستعمل في الغناء الكنسي(٢٩) .

وأمَّا بالنسبة للمقطع الذي يُشير للديسكانت الوارد في رسالة : In psalmum lii commentarius(٣٠) فقد رفض قبول ذلك نُقَّاد مختصُّون واعتبروه زائفا وغير حقيقي . وأما الإشارات لآلة الأرغن التي وردت في رسالة Interpretatio psalteree artis cantilenae(٣١) فقد رفضها عدد من الطلبة المرموقين الموثوق بهم . وحتَّى إن كانت هذه المعلومة الأخيرة حقيقية وغير زائفة [الإشارة للديسكانت] فإنها ستفقد قيمتها في مقابل الحقيقة القائلة بأن هذا المقطع منسوخ ومنقول حرفيا من عمل كاسِّيودوروس ألـ Expositio in psalterium (Psal, cl., 4). والمقطع الآخر الخاص بآلة الأرغن من المؤكد وجوده في ما يمكن اعتباره عملا حقيقيا في ألـ De orthographia وهذا أيضا قد تمَّ استعارته من كتاب القديس أوغسطين «Enarratio in psalmum el» ومن كتاب لمؤلف آخر . وحتى بعض التعريفات غير المهمة التي يمكن وجودها في مصادر أخرى مثل ألـ Axiomata phiosophica ، Elementorum philosophiae(٣٢) وفي De comouto dialogus(٣٣) ، لا يمكن قبولها خاصة وأن هذه الأعمال غير مُعترف بنسبتها لبيدِ(٣٤) .

ومما تقدَّم يتضح لنا بجلاء وجود صعوبة بالغة في الاعتراف بمقدرة بيدِ في مجال الموسيقى النظرية تأسَّست على بعض الشواهد من ألـ Historia Ecclesiastica وغيرها من الأعمال الأخرى المنسوبة إليه ، بينما نجد أن العملين

الاثنين من الأوبسيكيولا في الموسيقى هناك من الصعب نسبتهما لبيدِ . وأما اشارة الناقدة (الآنسة شلينسجر) التالية المُنظِّرين الكارولينـچيين تقول ، حيث تقول الآنسة «بناء على كتابات أحد تلاميذ بِيد وهو Flaccus Alcuinus (بين عامي ٧٣٥ و ٨٠٤) في القرن الثامن (الذي تغافل عنه السيد فارمر بطريقة مماثلة) كان الأول ، في جزء النَّص غير المكتمل الباقي على قيد الحياة ، من رسالته De musica الذي سجَّل استعمال ألـ Ecclesiastical Modes . . . . ومُصرًّا على أصلها الإغريقي»[٣٥] .

لم يكن Alcuin تلميذا لبِيد . وتحُول التواريخ المدونة دون إمكانية قبول ذلك . ومهما كان فالخطأ ليس جديدا ، فقد توارثناه منذ أيام رهبان القديس جالْ الذي كتب السطر التالي : «ut puta discipulus doctissimi Bede ، [نص لاتيني]»[٣٦] . ثانيا ، لا توجد أرضية صلبة يمكن أن تقف عليها الجملة القائلة بأن مؤلف جزء النَّص غير المكتمل قد أصرَّ على الأصل والمنشأ الإغريقي لـEcclesiatical Modes ونذر نفسه لفكرة إعطاء أسماء إغريقية لهذه المقامات . وعلى العموم لا يزال هناك أمور أخرى مناسبة وملائمة للمناقشة ، مثلا ، مدى موثوقية جزء النَّص غير المكتمل موضوع النقاش ، وقيمة تخمين أن مؤلفه مُنظِّر كارولينـچي في الموسيقى ، والإدِّعاء عموما بأن ألكْوين قد يُزعم نسبة هذا العنوان إليه .

لقد أشرتُ سابقاً إلى بسيودو ألكوين ، كما تحدَّثتُ عن بسيودو بيدِ[٣٧] ، وهذا سيُفسِّر سبب تغاضي السيد فارمر عنه» ، وهناك أسباب كافية ومُقنعة لنسبة وعزو هذا الجزء من النص غير المكتمل لـ بسيودو ألكوين كما سنرى فيما بعد . جزء النص غير المكتمل موجود في ألـ «=Scriptores» لمؤلفه Abbe Gerbert (i, 26-27) الذي يحتوي على جزأين منفصلين لا تربطهما أي صلة أو علاقة تُذكر : الأول : قائمة من الفنون العقلية بتصنيفين ، والثاني : إشعار وتنبيه قصير عن ألـ eccilesiatical modes تبدأ بـ Octo tonos in musica . والجزء الأول ، مع استثناء التعريف الثاني .... Musica est disciplina ، تمَّت استعارته من

كاسِّيودوروس[٣٨] ، وقام Hraban Maur[٣٩] بتكرارها وإعادتها ويمكن أن نجدها في ألـ schemata التي جاء بها كل من Frobenius[٤٠] وMigne[٤١] . في نهاية ألـ Dialogus de rhetorica لمؤلفها ألكوين . إذا كان ذلك حقيقيا فإنه يجب أن يُقارن عندئذ بقائمة الفنون العقلية الأكثر اعتدالا التي نجدها مُتضمنة في مواقع أخرى من أعمال منسوبة لألكْوين [٤٢] .

وبالرغم من ذلك ، يوجد أثر مؤكد للأصالة في تعريفات ألـ schemata التي هي نفسها غير ملائمة لروح أعمال ألكْوين . وعلى أية حال ومهما كان الجزء الأول من النص غير المكتمل حقيقيا أم لا فإنه قليل الأهمية بالنسبة لنظرية الموسيقى . والجزء الثاني من النص غير المكتمل الذي يبدأ بـ octo tonos in musica يبدو أن له أهمية أكبر ، لأن موثوقيته بُنيت فقط على حقيقة أن جيربيرت وجدها مُرفقة بأعمال ألكْوين في إحدى المخطوطات[٤٣] . وعلى الجانب الآخر نجد أنه تمَّ تجاهلها وإغفالها من الأعمال الكاملة . التي خلَّفها ألكْوين وجمعها Frobenius وهو استكمال مُصدَّق عليه من قِبل Migne[٤٤] . وهذا الجزء من النَّص غير المُكتمل لم يجد مكانا بين ألـ dubia et spuria . وهذا أمر حقيقي أن عدد من المؤلفين الذين كتبوا في الموسيقى قد أشاروا بالفعل لهذه الأعمال كما فعل ألكْوين . وهذا قد تمَّ بالفعل في كل الحالات بجلاءٍ تام من أجل التعريف بهذه الرسائل الدقيقة ولكن هذه الحالة ذات أهمية قليلةٍ عندما تكون الموثوقية الحقيقية لهذه الوثيقة تحت النظر والمناقشة[٤٥] .

وهذا العمل كما يبدو من مظهره وهيئته قد اشتُقَّ أو انبثق من «De musica disciplina» الذي كتبه Aurelian of Reomes . وبالنظر للبناء العام نجد أنه من الصعوبة القبول بأن الاشتقاق قد تم بالاتجاه المعاكس[٤٦] . إن مؤلف جزء النَّص غير المُكتمل المنسوب لجيربيرت كتب ثلاثة من المقامات بأبجدية إغريقية . ومعرفة ألكْوين باللغة الإغريقية يبدو أنها أكثر من محدودة ، ومُلفتا للنظر أن كل اقتباس أو استشهاد باللغة الإغريقية أورده في أعماله الحقيقية غالبا ما نجده قد ورد عند القديس جيروم . وبالفعل فإن ألكْوين نفسه كان حذراً إلى حد ما في

استعمال الحروف الإغريقية ، وهو عموما قد تراجع في ترجمته حتى في الأماكن التي نتوقع فيها وجود المكوِّن السابق كما هو الحال في رسالة علمية مثل "De "orthographia» وفي مواجهة هذا الأمر ، هل نستطيع تصديق أن ألكْوين سيستعمل الحروف الإغريقية حيث لا ضرورة لها ولا وجوب كما حدث في جزء النَّص غير المُكتمل في الموسيقى لجيربيرت ؟ ، وأيضا في عمل يتعامل مع الكلمات الإغريقية وأصلها التاريخي etymologies ، حيث يقدِّم ترجمات مرهقة ومزعجة وأحيانا مضللة ؟

علاوة على ذلك ، فإن أخذ هذا العمل في معناه الظاهري بغض النظر عن إبداعه وعن ماهية المُبرِّرات للنظر والتمعُّن في مؤلفه كمُنظِّر موسيقي ، إن بعض التعريفات ومجرد قائمة بالمقامات ، سواء أكان هو أول من أشار إليها أم لا ، لن تجعله مُنظِّراً . إن الأسطورة التي تعتبر ألكْوين مُنظِّرا موسيقيا ركدت وتعطلت طويلا[٤٧] . وقال Hawkins في هذا الصَّدد أن ألكْوين : «كان متمكنا في العلوم العقلية ، خاصة في الموسيقى وما ورد في كراسته عن استعمال ألـ Psalms [أناشيد أو ترانيم دينية] ، وفي التمهيد والمقدمة التي وردت في ألـ De septem «disciplinis» وكتبها كاسِّيودوروس ، ونُشرت لأول مرة في طبعة Garetius لذلك المُؤلَّف[٤٨] ، وهذا ما قاله بوضوح وجلاء Du Pin Fabricius وآخرون أن ألكْوين هو الذي كتبه»[٤٩] .

فإن الشَّواهد المُتاحة ولسوء الحظ ، بالنسبة لشهرة كل من ألكْوين وهاوكينز ومكانتهما المرموقة والمأخوذة من الرسائل العلمية : «De psalmorum usu liber»[٥٠] و«Expositio in psalmos poenitentiales»[٥١] تافهة وجديرة بالإهمال . وبالنسبة للمقدمة المُشار إليها سواء أكانت لألكْوين أم لا ، لا تُساهم بشيء يُذكر يُثبِّت ويقوِّي معلومة أن ألكْوين كان متضلعا ومتمكنا بشكل جيد في الموسيقى . وخلال العصور الوسطى ظهرت رسالة عنوانها «De artibus liberalibus»[٥٢] ، يبدو أنها مقتطفة من كاسِّيودوروس ، قد نُسبت عن طريق الخطأ لألكْوين[٥٣] . وغالبا أن الرسائل التي أوردتُها في قائمة بالملحق الرابع

عشر هي في الحقيقة هذا العمل(٥٤) .

والآن ، من أجل تلخيص هذه المناقشة لنتصوَّر أن ألكْوين قد يكون كتب عملا في الموسيقى في مجموعة رُباعية العلوم التي كُتب لها الضياع ، فما هو الذي يمكننا توقعه منه في هذا الموضوع ؟ وبشأن حقيقة عمل من هذه الشاكلة هناك: «De grammatica, De orthographia, Dialogus de rhetorica, De dialectica, Pippini regalis et nobilisssimi juvenis disputatio cum Albino scholastico وأخيرا De curso et saltu lunae ac bissexto» . إن الشهرة الواسعة التي تحصَّل عليها ألكْوين كأستاذ ومدرس متخصص قد انبثقت من عملين اثنين هما : De grammatica وDe orthographia ، ولعل المديح الأكبر الذي تلقّاه وانهال عليه من Notker الذي اعتبره عالما متمكنا في علم النحو(٥٥) هو بالمناسبة دليل ومؤشر على عقلانية الأخير ، خاصة وأن الأعمال هي مجرد أعمال بدائية وأن لم تكن صبيانية حمقاء . وبالنسبة لرسالته في علم البيان والبلاغة فقد استعارها من أرسطو و سيسرون مع أنه أساء استعمال ما استعاره منهما .

وفي عمله «De dialectica» كان في الحقيقة أقلُّ أصالة وإبداعا ، لأنه تدنّى حتى أصبح ناسخا وناقلا عن Isidore of Seville وPseudo-Augustine في التصنيفات . وتستمر عدم أصالته من خلال ألـ Disputation with Pepin(٥٦) ، بينما كان معتمدا على بِيد في عمله : De curso et saltu lunae ac bissexto . وحتى في عمله المشكوك فيه : Disputatio puerorum الذي وردت به إشارة للموسيقى(٥٧) ، لا يبدو فيه أي مجهود لمؤلفه ليتجاوز ما أورده Pseudo-Jerome (Epist., xxiii)(٥٨) أو ما أورده كاسِّيودوروس في ألـ (Inpsalterium)(٥٩) .

من المعروف أن هراباناور كان أكثر تلاميذ ألكْوين تميزا وتفوقا ، وقد أخبرنا ذلك التلميذ أن ما تعلَّمه من أستاذه عن طريق التلقين الشفهي يُحوِّله مباشرة إلى التدوين والكتابة(٦٠) . ونحن نعلم أنه قد درس وتعلَّم على يد أستاذه ومعلمه ألكْوين : الفنون العقلية(٦١) . وأنه من الصَّائب والمعقول أن نفترض بناءً

على ذلك أن بعض تعاليم ألكْوين قد انعكست أو ظهرت في أعمال هراباناور ، وبالنسبة لموضوع بحثنا هذا ، الموسيقى ، يُفترض أن نجد آثار بعض ما خطَّه ألكْوين بيده . علاوة على ذلك ، عندما نعود للأعمال مدار البحث ، كما سنعلم ونكتشف حالا ، أن الآثار المذكورة هي لألكْوين ولكن التَّعبير لكاسِّيودوروس ، ازيدور سيقليا ، أو القديس أوغسطين وآخرون غيرهم .

وهكذا ، نجد أن جميع شواهد الأعمال المُتاحة : جزء النَّص غير المُكتمل لـجيربيرت ، شهادة ودليل De psalmorum usu ، استهلال وتمهيد كاسِّيودوروس ، والعمل المكتوب في الموسيقى الذي قد يكون كتبه هو نفسه . إن جميع هذه الشواهد قد تمَّت دراستها واختبارها ، والقارئ سوف يفهم بالتأكيد لماذا لم نُقرَّ ونعترف بألكْوين كمُنظِّر موسيقي؟ وهكذا كان السيد فارمر متغاضيا عن ذلك . ونذكر Hrabanus Maurus (٧٧٦-٨٥٦) الذي من الغريب أن نقول إن هناك من يعتبره هرابان المغربي the Moor[٦٢] ، درس وتعلَّم في Fulda ، ولكنه درس الفنون العقلية في Tours على يد ألكْوين وتحت توجيهه . وما الذي عرفه الأخير وعلمه عن ذلك قد اطَّلعنا عليه الآن فعليا وما أعلمنا به هرابان نفسه يُؤكد هذا الرأي . وبالرغم من أن هرابان قد سار على الدَّرب المألوف وتبعه إلا أنه كان أعلى منزلة وتفوقا عن أستاذه ومعلمه الخاص ألكْوين .

لقد كتب عن الموسيقى ، ولكنه لم يخبرنا بأي شيء على نحو جازم عن نظرية الموسيقى وتطبيقاتها المعاصرة في عهده ، بل أكثر من ذلك ، قد أعاد وكرَّر مجرد ما أورده المنظرون الرومان والآباء المسيحيون . ويوجد في دراسته المعنونة : De clericorum institione (عام ٨١٩) جزء عن الموسيقى في عصره (Lib. ii, cap. xxiv) استعاره من المصادر والمراجع المذكورة[٦٣] . وبعد مرور ربع قرن من الزمان (عام ٨٤٤) كتب هرابان ألـ De universo ولكن الجزء الذي خصَّصه للموسيقى(lib. xviii,cap.iv) لم يحمل أي تطور أو تقدُّم يُذكر . وهذا المقطع تأسَّس غالباً على عملين ، الأول : (Etymologiae, cap. xv)[٦٤] لمؤلفه Isidore of Seville والثاني : (Expose. In Psal.CL.) لمؤلفه كاسِّيودوروس . وثمة ملخص

أخيـر لما ورد في هذا الملحق ، اودُّ أن أوكـدَّ أن اعـتـبـار بيـدِ ، ألكْوين ، وهراباغاور كـمُنظِّرين في الموسيـقى لـم تعـد فكرة أو رأي يسـتـحق الاحـتـفـاظ به أو الدفـاع عنه .

هوامش «الملحق العشرون»

(١) أنظر كتابي هذا صفحتي ١٠٦-١٠٧ ، وقارن بالصفحات١٠٢-١٠٣-١٠٥ .

(٢) أنا أود أن أورد تعبيراتي الخاصة بها بدلا من تلك المنسوبة لي .

(3) Mus. Stand." xxvii, 110.

4. Walter Odington (thirteenth century), Johannes de Muris (fourteenth century), and others.

5. Mus. Stand.," xxvii, pp. 23-4

(٦) وهنا يوجد عدة مراجع ومصادر لنظرية الإغريق في هذا العمل موضوع المناقشة .

(٧) "Mus. Stand." xxvii, p. 109. ، Burney وChapell أشارا فعليا لهذا العمل المفرد «De musica» في جـزأين . ويحـتـمـل أن الأسطورة بدأت مع Bale ، الذي أشـار في كـتـابه : ("Illus. Maj. Brit. (Script.," fol 53 للعم : "De arte musices" lib. 1.

8. "Studia Biblica et Ecclesiastice," ii, 282, 285,-6. Plummer, "Vaen. Baeda, Hist. Eccles.," etc. (Oxon., 1896), xviii,-xix.

إذا قبلنا تلميحات وإشارات Fleischer التي وردت في : («Die Germanischen Neumen») نجد الكثير من المعالم المبكرة الباقية من نيومس لاتينية ، ولكن أنظر رأي بالخصوص الوارد بصفحة رقم ١٩٩ [من الكتاب الأصلي للمؤلف] .

9. "Hist. Eccles," Notitia de se ipso.

10. "Vita Beatorum Abbatum,"

١١ . "Hist. Eccles., " iv, 18. ، لقد أرسله البابا Agatho الذي شغل كرسي البابوية بين عامي ٦٧٨ و٦٨١ .

١٢ . لم أطّلع على العمل المعنون "Venerabilis Bedae de Musica Libri duo" (Basel, 1565).

13. "Bedae Opera Omnia" (London, 1843, etc.), i, exxxii,

14. Salinas, "De musica" (1577), lib. iv. Cap. v.

15. Qudin, "Comm, de Script. Eccles. Ant." (1722), i, 1685

16. Muratori, "Antiq. Ital." (1738-42) iii, 362

17. Gerbert, "Script." (1784), Praef.

18. Burney "Hist. Mus." (1780), ii, 57

"Allgem. Lit. der Musik" (1792), 117. "Allgem. Gesch. Der Musik" (1788-1802), ii . ١٩
288. لقد حاول Eitner في عمله (Quellen-Lezikon) أن يتجنب ويتهرب من صعوبة تخصيص هذه الأعمال على التوالي لكل من : القسيس والكاهن بيد والمبجّل الأعظم بيد .

(20) "Bulletin Archeologique, " ii, 651

21. Op. cit, i, exxxii, vi, xv.

22. Coussemaker, "Script," i, 251. "Hist. de i; Harmonie au Moyen-Age," 47.

23. Fetis "Biog. Univ.," s.v.

24. "Ven. Baeda, Hist. Eccles." (Oxon., 1896)

25. ii, 646

26. "Mus. Stand.," xxvii, 109, 198.

٢٧ . أنه من الأمـور التي تدعـو للأسف أن Dr. Abert لم يكن حـريصـا بشكل كـاف أن يقـول : Pseudo-Bede .

28. Lavignc's "Encyclopedie de la musique," iii, 1863.

29. Chappell, "Popular Music in the Olden time," i, 17. Davey, "Hist. of English Music" (1921), p. 10.

30. "Patr. Lat.," xciii, 1110.

31. Ibid., 1102.

32. Ibid., xc, 1016, 1175.

33. Ibid., 650.

(٣٤) العمل الأول الذي قدّم كُتّاباً ومؤلفين عرباً دليلا قاطعا على زيفه .

(35) "Mus. Stand," xxvii, p. 109

36. "Mon. Hist. Germ." (Scriot.) ii, 731.

(٣٧) أنظر كتابي هذا صفحتي ٨٥-٨٦ .

(38) "Patr. Lat.," ixx, 1209.

39. Ibid., cvii, 401.

40. "Alcuini opera " (Ratisbon, 1772).

41. "Patr. Lat., " c, ci.

(٤٢) تحت عنوان طبيعة Physica وردت العلوم التالية : علم الحساب التخطيطي ، علم الفلك ، علم التنجيم ، الميكانيكا ، الهندسة والموسيقى . ("Patr. Lat.," ci, 945-50.) إن التنظيم والترتيب الذي أورده جيربيرت في «Scriptores» لشيء مثير للضحك حقا كما يبدو خاصة وأنها غير ذات معنى في ألـdialogus بين discipulus et magester التي سبقت نص ألـ«De grammatica,» أن هذه العلوم قد وُضعت في التسلسل التالي : علم الحساب ، الهندسة ، الموسيقى علم التنجيم . (.Patr Lat., ci, 853) وفي نهاية ألـ«DE dialectica» تضمنت رباعية العلوم : علم الحساب ، الهندسة ، الموسيقى وعلم الفلك (٩٧٦ ,"Patr. Lat.," ci,) .

43. Gerbert, "Script", praef. and P. 26

(٤٤) أورد West في كتابه ("Alcuin and the rise of the Christian "Schools) ، في قائمة التفاصيل الواردة بصفحات رقم ١٨٣-١٩١ من كتابات ألكْوين لم يلاحظ هذا الجزء الذي أورده جيربيرت .

(45) Gevaert ("Mel. Ant.," 105) and H. Leclerq ("Dict. D;arch. Et de liturgie," iii, I, 701), say "Attributed" to Alcuin.

46. Gerbert, "Script.," i, 40.

47. Ibid., praefatio.

48. Garetius (Rouen, 1679 and Venice, 1729). Migne followed Garetius.

49. Hawkins, "Hist. Mus." Bk. iv, Chap. 30

50. Patr. Lat.," ci, 465

51. Ibid., 569

52. Leland, "Comm. Script. Brit., "Bale, "Illus. Maj. Brit. Script."

53. Uberweg. "Hist. of Philosophy," (1875), i, 355.

(٥٤) أنظر كتابي هذا صفحتي ٢٦٠-٢٦١ .

55. "Patr. Lat.," ci, 849

56. "Zeit. F. deutsches Alterthum" (1869), 530

57. "Patr, Lat.," ci, 1126

58. Ibid., xxx, 221

59. Ibid., ixx, 15

60. Ibid., cxii, 1600

61. Ibid., cxi, 11

62. J. M. Robertson, "Short History of Freethought," i, 293

63. "Patr. Lat.," cvii, 401.

64. Ibid., cxi, 495.

الملحق الواحد والعشرون
العرب القدماء الأوّلون

حذَّرَنا منذ سنوات مضت الأستاذ Sayce أن نطرح جانبا الفكرة القائلة بأن العرب في العصر الجاهلي ، قبل ظهور الإسلام ، كانوا مجرد بدو رُحَّل وأن بلاد العرب كانت عبارة عن صحراء قاحلة . وبالفعل لو عُدنا للماضي البعيد وأمعنَّا النظر في المشهد الغامض المُبهم لتلك البلاد نستطيع فهم وإدراك حقيقة الدور السياسي والثقافي الذي لعبه السَّاميون العرب في شبه جزيرة العرب . فالأكَّاديون في بابل مهد الحضارة في الغالب قد نزحوا من بلاد العرب . ومن المؤكد أن حمو رابي صاحب القانون الأقدم في العالم وسلالته الحاكمة (بين عامي ٢١٢٣ ـ ٢٠٨١ ق .م .) كان من أصل عربي . كما أن الأسرة البابلية الحديثة الحاكمة (بين عامي ٦٢٥ ـ ٥٣٩ ق .م .) وحلفاءهم الكلدانيين الذين كان لهم تأثير بالغ في الحضارتين الإغريقية والرومانية كانوا من المؤكد عرباً . ولا زالت هناك أشياء أكثر عمقا . ويُنظر للعرب دائما أنهم مؤسسو المدنية الراقية من سواحل بلاد السِّريان إلى سهول بلاد مابين النهرين .

ويشهد بأهمية الممالك العربية النبطية والسَّبئية المؤلفون الإغريق والرومان، فمنذ أيام Theophrastos (القرن الرابع ق .م) إلى Pliny the Elder (القرن الأول الميلادي) ، كان السَّبئيون في جنوب جزيرة العرب يثيرون الكثير من الإعجاب للعظمة والغنى الذي كانت تتمتع به ممالكهم القديمة في ذلك الوقت . وكان إنتاجهم ، ليس فقط الصَّمغ والتوابل والبخور ، بل أيضا الذهب واللآليء تملأ الأسواق السِّريانية والمصرية والفينيقية . وكما أستأثر الفينيقيون بسيطرتهم على تجارة البحار ، كان السَّبئيون يسيطرون على أهم وأعظم طرق القوافل الجنوبية . إن

روعة وامتياز مظاهر حياتهم الأسرية الداخلية والسياسية ، وعظمة وشموخ معابدهم وقصورهم والغنى الفاحش الذي كان يعيش فيه ملوكهم وأثرياؤهم كانت مواضيع مُختارة للمؤلفين والكتاب الإغريق والرومان[١] .

لقد ترك لنا المؤرخ Strabo (متوفى عام ٢٣ ميلادي) الملحوظة التالية : «أولئك الذين يبدون الاهتمام بكامل البلاد الآسيوية امتدادا حتى الهند كأرضٍ مُكرَّسة لـ Bacchus [إله الخمر عند الرومان] يشيرون إليها كموطن لنشأة معظمٍ موسيقانا المعاصرة» . فإلى أي مدى يمكن أن نسأل هل بلاد العرب متضمَّنة في كلمة الهند ؟[٢] . كما نجد أن الأثر النَّبطي في شمال غرب جزيرة العرب يمتد ليشمل منطقة شاسعة من البتراء إلى بالميره وهي تدمر مرورا بدمشق وبُصْرى ، حيث كان النَّبطيون هم قادة طرق قوافل التجارة الشمالية . وبالنسبة لثقافتهم لدينا شواهد بليغة في مخلفاتهم الأثرية وبقايا منحوتاتهم الصخرية . وقد جاء بعد النبطيين خلفاؤهم الغساسنه الذين أصبحوا مشايخ قبائلهم phylarchs التعويذة المحببة للأباطرة البيزنطيين . ومن هذه الأراضي جاء منظرو الموسيقى من أمثال : Nikomachos (١٠٠) ، Porphyry (متوفى عام ٣٠٢)[٣] وLamblichos (متوفى عام ٣٣٠)[٤] وهؤلاء جميعهم ساميُّون من العرب في اصولهم . وعلى الرغم من سيطرة الثقافة الإغريقية على أولئك الكُتَّاب فإننا نجد أن المظاهر السَّامية الشرقية تسود تعبيراتهم ومعانيهم .

هوامش «الملحق الواحد والعشرون»

1. Theophrastos, "Hist. Plant.," ix, IV, 2, 18-22. Diodorus, iii, 38-48. Pliny, vi,145- et seq.

٢ . يرى كل من Aethicus و Julian Honorius في كتابهم الكوزموچرافيا أن بلاد العرب متضمنة في «الهند» . ويرى أيضا مؤرخو الكنيسة Nikephoros, Malalas وTheophanes كانوا يشيرون لجنوب بلاد العرب على أنها هندوسية .

٣ . مُدَّعي أنه قد وُلد في Bashan وليس في Tyre . واسمه الأصلي هو Malchos (مالك بالعربية) .

٤ . التركيبة الأصلية لكلمة Lamlik السّامية سائدة الاستعمال وشائعة عند العرب النبطيين .

الملحق الثاني والعشرون
السلّم الموسيقي لآلة الطنبور البغدادي

في كتابها «Precursors of the Violin Family» «أسلاف أسرة آلة الكمان» أخبرتنا الآنسة شليسنجر أن العرب في بداية عصر الدعوة الإسلامية كان لديهم نظام موسيقي «خاص بهم أو من ابتكارهم، ولكنهم وجدوا النظام الموسيقي الفارسي متقدماً بعد ذلك فقاموا بتبنيه[١] . وأوردتْ الآنسة رأيا آخر لها فيما بعد عن هذا الموضوع بأن العرب «لم يكن لديهم نظام [موسيقي] يملكونه حتى ذلك الوقت [سقوط بلاد فارس في قبضتهم] يمكن تحويله إلى نظرية[٢] . وردًا على الجملة الأخيرة أشرتُ، مع أشياء أخرى، لسلم آلة الطنبور البغدادي الذي كان مستعملا في الفترة التي سبقت الدعوة الإسلامية[٣] . ويبدو أن الآنسة شليسنجر تُشكِكُ في هذه الجملة لأنها تتعلق بعرب ما قبل الدعوة [في العصر الجاهلي] لأنها تقول: «هناك تقسيم لآلة الطنبور البغدادي أورده الفارابي، وادّعى السيد فارمر (وأيضا السيد Rouanet) أن ذلك التقسيم كان جزءا من النظام السائد في البلاد العربية في فترة ما قبل ظهور الإسلام»[٤] .

وما حدث في الحقيقة، أن هذا الإدعاء لم يصدر منّي ولا من السيد Jules Rouanet لأن أول من أورد هذه المعلومة هو الفارابي نفسه! حيث أخبرنا ببساطة تامة وألفاظ واضحة أن آلة الطنبور البغدادي، في الفترة التي سبقت ظهور الإسلام، كانت لها دساتين (أطلق عليها الدساتين الجاهلية) وأنها كانت تُستعمل في أداء الألحان الجاهلية في أيّامه، بالرغم من أنه أقرَّ بأن أغلب تلك الدساتين غير الشائعة كان يتمُّ تجاهلها[٥] . وخلال القرن العاشر علمنا من

كتاب «مفاتيح العلوم» للخوارزمي أن الطنبور البغدادي كان يُسمَّى أيضا الطنبور الميزاني (أو المُقاس measured pandore)(٦) . ومن المعروف جيدا أن Julius Pollux اعتقدَ فعليا أن العرب كانت لديهم آلة Pandoura ذات وتر واحد ، ونسبَ الآلة ذات الأوتار الثلاثة للسِّريان(٧) .

كما أن كاتباً عربياً آخر هو ابن خرداذبة (عاش في القرن الثامن) نسب آلة الطنبور لقوم لوط (سادوم وعاموره)(٨) ، ومعلومة مشابهة أيضا وردت عند ابن غيبي (متوفى عام ١٤٣٥) . ولقد أوردتُ كل هذه المعلومات ، لأن آلة البندورا [الطنبور] هي آلة شرقية قديمة بكل تأكيد . وقد وُجدتْ عند الإغريق آلة من هذا النوع أو مُشابهة لها ولكنها تختلف عنها قليلا شكلا وموضوعا(٩) وهذه نقطة ذات أهمية . وفيما يتعلق بسلم آلة الطنبور البغدادي واصلت الآنسة شليسنجر نقدها كما يلي : «إن سلم آلة الطنبور البغدادي هو جزء من نظام موسيقي كان شائعا في جميع أنحاء الشرق القديم . . . وقد سجَّل بطليموس تركيبة ذلك السلم على أساس أنها تنتمي لـ enharmonic scale Eratosthenes [انهار مونيك مصطلح يُستعمل للتعبير عن الدرجات الصوتية المتشابهة في أبعادها المختلفة في تسمياتها مثلا : دو المرفوعة نصف بعد # هي نفسها ري المُخفَّضة نصف بعد b . . . وهكذا] وقد أسمحُ لنفسي أن أُعلن طبقا لسلم الطنبور البغدادي . . . أن قواعده وأسسه الرياضية والنظرية وما تحمله من تضمينات ، معروفة لي وأستطيع بناء على ذلك أن أؤكد بكل ثقة أن الفارابي لم يكن يعرف هذه القواعد ، وما احتفظ به [الفارابي] من تفاصيل تنتمي ، في الحقيقة ، لتطبيقات السلم العملية ودساتين الطنبور ولنظام تعديل أوتاره وليس لنظرية أو أصل ونشأة السلم ذاته ، وأهمية ودلالة ذلك كانت شديدة الوضوح إلا أنها قد فاتت كلاً من الفارابي وبطليموس (١٠) .

وأخيرا ما هو جوهر ولب كل ما تقدَّم ؟ إن مجرد أي هاوٍ لموسيقى الإغريق لديه معلومات كافية عن إشارة بطليموس لطبقة أو نوع سلم إراتوستينوس الإنهارموني(١١) . وبالنسبة لأصله ونشأته فإنني قد طرحتُ بعيدا أي تلميح أو

إشارة في رسالتي لمؤثرات موسيقية من مصادر عربية التي قد يصبح من المفيد الإطلاع عليها والتأمل والتدبّر فيها[١٢] . إن مناظرة وجدال الآنسة شليسنجر فيما له علاقة بما لم يعرفه ويعْلمه الفارابي سيكون له بصعوبة أي أثر على أولئك المطّلعين على كتابات المعلم الثاني (مثلا : خليفة أرسطو) . لقد كان الفارابي رياضيا بارعا[١٣] ، ومؤلفا لعدد من الرسائل العلمية في الرياضيات البحثة والتطبيقية[١٤] . وعلى أية حال ، فقد كان على علم بما يُعرف بالمبادئ Elements التي كتبها Euklid (اسطقصات العربية ؟) بشكل جيد جدا ليستحق هذا الاستهجان والنقد ، ولا شكّ أن القيام بدراسة وبحث مُعمّقين في القسم الخاص من مؤلفه «كتاب الموسيقى» الذي درس فيه آلة الطنبور البغدادي سوف يؤيد ويصدّق ما سبق وأوردتهُ أنا في عبارتي . إن سُلّم آلة الطنبور البغدادي ينتمي أساسا للساميين في الشرق ، وربما كان هو الجد الأكبر لطبقة السُّلم الإنهارموني اليوناني الذي قدّمه Olympos والذي يجب ألاَ ننساه وهو في الحقيقة يرجع لأصل فريجي Phrygian [نسبة لبلاد فريجيه القديمة الواقعة في آسيا الصغرى][١٥] .

هوامش «الملحق الثاني والعشرون»

1. Schlesinger. Precursors. Pp. 397-398.

2. Musical Standard, xxvii,p. 24,a.

٣ . أنظر كتابي هذا صفحة ١١٣ .

4. Musical Standard, loc., cit.

5. Leyden MS., or, 651, fol, 67. Land, Recherches, 112.

6. Al-Khwarizmi, p. 237.

٧ . Julius Pollux, iv, 60. ، هذا المؤلف لم ينسب آلة البندورا للمصريين كما قالت الآنسة شليسنجر في الموسوعة البريطانية(xx, 676) . أنظر أيضا ما كتبتهُ أنا في : دراسة في آلات الموسيقى الشرقية ، ص ٣- ٤ . آلة الـ canon monochordos التي وُصفت في كتاب بطليموس Harmonies (lib, ii, cap, xiii) هي آلة الباندورا الآسيوية (الطنبور العربية) . في العصور الوسطى استعملت أوروبا الغربية آلة الـ rubeba (الرباب العربية) لذات الغرض . Coussemaker, Soriptores, i, 152, ii, 462, iv, 208 .

8. Studies in Oriental Musical Instruments, p. 55.

9. See Revue des Etudes grecques viii, 371

10. Musical Standard, xxvii, loc, cit.

11. Ptolemy, Harm., ii, 14.

12. Procedings of the Musical Association, Session iii, 121.

13. Encyclopaedia of Islam, ii, 54.

(١٤) من بين أعمـاله في الرياضـيـات : A Commentary on the ، An Introduction to Geometry و Element of Euklid. A Commentary on the Almagest of Ptolemy كـما كـتب أيضـا رسـائل علمـيـة أخـرى في الفلك ,البـصريات والميكانيكا(؟) . أنظر أيضـا Steinschneider's والفـارابي في Memoires de L'Academie Imperiale des Sciences de St. - Petersbourg, vii serie, tome xiii, No. 4.

15. Plutarch, De musica, xi.

الملحق الثالث والعشرون
ابتكارات ابن مسجح

لقد أشرتُ سابقا إلى أن ابن مسجح كان مسئولا عن تقديم النظريات البيزنطية والفارسية للموسيقيين العرب في بلاد الحجاز[١] ، والأولى استعارها من ألـAstukhusiyya (الكلمة اللاتينية المرادفة لها) ، كما علمنا بوضوح وجلاء تام . وفي الغالب من بين الابتكارات كانت ألـ Courses (مجاري الغناء) وهو على ما يبدو يقصد به السلم الفيثاغورثي[٢] . وفي نفس الوقت أشرتُ سابقا إلى احتمال أن عرب بلاد السِّريان وبلاد الحيره كان عندهم السلم الفيثاغورثي[٣] ، وليس بعيدا عن الاحتمال أنهم في بلاد الحجاز (مكة مثلا) ، قد جرَّبوا أو خبروا نظام السلم الفيثاغورثي عندما استعاروا العود العراقي أو الفارسي مع نهاية القرن السادس[٤] .

إن النظام الذي وضعه ابن مسجح والذي أطلقتُ عليه النظام العربي القديم تمييزا له عن النظام الذي ساد في العصر الجاهلي . والنظام الأول هو الذي كان سائدا ، مع بعض الإضافات ، على عهد إسحاق الموصلي (المتوفى عام ٨٥٠) . ولأجل توضيح أنه كان يوجد نظام موسيقي محلي انتشر وراج في النصف الثاني من القرن السابع قدَّمتُ مقطعا له علاقة بابن مسجح . وقد استعرتُ رأي J. P. N. Land الذي ورد فيه أن ما استورده ابن مسجح طعَّم به النظام الأقدم ، وتقول الآنسة في هذا الصَّدد : «إنني لست مُدركة أن لاند قد أعطى أي توضيحات أو إشارات عن ماهية هذا النظام»[٥] . وما ألمح له لاند عن ماهية النظام الأقدم يمكن تأكيدها بالإشارة لمؤلفه : Recherches sur L'histoire de la gamme arabe[٦] .

ويقول لاند [النظام] انبثق واستُنبط من السلم الذي وجد الفارابي أنه ما زال

مستعملا وموجودا في القرن العاشر على آلة الطنبور البغدادي أو الطنبور الميزاني . وربما يكون العود العربي المُعدَّلة أو المسوَّاة أوتاره كما يلي [من الشمال إلى اليمين] : C - D - G - a ارتبط به هذا السلم في صورة محوَّرة أصلا . وما عدا هذه الابتكارات التي ألمحنا إليها الآن احتفظت الموسيقى العربية بنظامها الوطني المحلي ، ذلك النظام الذي جعلها تتميز وتختلف عن البيزنطية والفارسية . ويجب ملاحظة أن إبراهيم الموصلي ، والد إسحاق ، قد تعلَّم الموسيقى العربية والفارسية عندما كان في منطقة الري Al-Raiy شمال بلاد فارس[٧] . ويبدو بوضوح أن كلا البلدين كان له نظام مختلف عن الآخر في ذلك الوقت .

وهناك قصة أيضا تُروى عن إسحاق الموصلي أنه تعرَّف على الموسيقى البيزنطية عندما تعلمها ، ولكن كل الظروف والملابسات تعمل على تأكيد عدم وجود تشابه بين الموسيقى العربية والبيزنطية[٨] . وأخيرا يؤكد الكندي بوضوح تام وبساطة شديدة أن الموسيقى العربية والبيزنطية والفارسية لها من المواصفات والمظاهر الخاصة بكل منها التي تجعلها مختلفة ومتميزة عن بعضها البعض[٩] . وهناك مُصْطلحيْن لهما أهمية تقنية وردتا في المقطع الذي اقتبسته أنا من ابن مسجح يدعونا للانتباه . وهاذين المُصْطلحيْن هما : أنغام ونبرات (modes وintervals) . ومفردها نغمة ونبرة ، وربما بشكل مُحدد ، يُفترض فيها أن تعني لحناً melody أو أغنية song ، وبالرغم من أنها تُستعمل أيضا للتعبير عن صوت الموسيقى أو (نوته note)[١٠] .

ومع ذلك وفي مقطع ابن مسجح ، فان كلمة نغم أو أنغام[١١] هي جمع نغمه التي يستعملها المنظرون العرب في مكان صوت الموسيقى musical sound . ورغما عن أنها غير مطروقة كثيرا إلا أنها قد تعني مقام mode[١٢] تماما مثل الإغريقية tovos التي لها استعمال ومعنى مزدوج[١٣] . وبالنسبة لنبرات ومفردها نبره قد أخذها كل من Caussin de Perceval وKosegarten لاند و ريبيرا في معناها الحرفي لتعني رفع الصوت درجة أو أكثر لأعلى ، وهذا ببساطة ما يعنيه مؤلف المعجم العربي[١٤] . وأنا فضَّلتُ استعمال كلمة interval [قفزة أو مسافة] لتُعبِّر عن نبره .

هوامش «الملحق الثالث والعشرون»

1. See ante p. 116-117. Musical Standard. xxvii, P. 30,a

2. See my Hist. of Arabian Music p. 71.

٣ . أنظر كتابي هذا صفحة ١١٣ ، وكذلك الملحق الواحد والعشرون .

4. See my Hist. of Arabian Music p. 69 and Studies in Oriental Musical Instruments, p. 62.

5. Mus. Stand xxvii, p. 44, b.

6. Land, Recherches, sect. v, 3.

٧ . كتاب الأغاني الجزء الثالث .

8. Ibid., v, 57.

9. Berlin MS., 5530, fol. 29, v, 30.

10. See my Arabian Music MSS. In the Bodleian Library, pp. 11, 14-16, 17.

11. The Maghribi vocalization was nigham. See Al-Farabi's Ihsa' al-Ulum. (Escorial MS., No. 646, fol. 38, v), and the Tgirteenth century Vocabulista in Arabio

12. In the Thirteenth century Vocabulista in Arabico, naghma (plur. Naghmat) stands for modus.

13. Kosegraten (Lib. Cant., 10) translates naghma as modulation, but cf. p. 37, Caussin de Perceval (Journal Asiatique, Nov. - Dec., 1873, p. 416) has sons. Land (Remarks, p. 156) has sounds, Collangettes (Journal Asiatique, Nov.,- Dec.,1904, p. 370) has notes. Ribera (La musica de las Cantigas, 23) has tonos.

(١٤) Taj al-Arus. قام بتكرارها كاتب محلي عن الموسيقى العربية وهو حسن حسني عبد الوهاب في كتابه : «تطور الموسيقى العربية في الشرق وأسبانيا وتونس» ، (تونس : ١٩١٨) .

الملحق الرابع والعشرون
تسوية أوتار آلة العود

أقترح ذات يوم المرحوم الأستاذ : ج . ب . ن . لاند أن العود الفارسي في أيام سقوط دولتهم في يد المسلمين كان به وتران فقط هما البمْ والزير[١] . ولكن هناك رأي مُخالف يمكن مناقشته ورد في جملة كتبها خالد الفيَّاض(متوفى عام ٧١٨) مفادها أن عود البربط ، الآلة المُفضَّلة عند الملك السَّاساني خسرو برويز كانت به أربعة أوتار فقط[٢] . ويمكن إضفاء الحجة والذريعة على نظرية لاند خاصة وأن ابن عبد ربِّه(متوفى عام ٩٤٠) أشار لآلة عود كانت مُستعملة في القرن السَّابع ذات وترين فقط يحملان الاسمين الفارسيين المُشار إليهما أعلاه [البمْ والزير][٣] وربما تكون هناك حالة أو واقعة أقنعت لاند بأن العود الفارسي في تلك الفترة الزمنية كان في الحقيقة آلة طنبور أو باندور . وقد نُصدِّق ذلك بصعوبة ، آخذين في الاعتبار وجود الدليل والشاهد على ذلك متمثلا في فن الرَّسم السَّاساني الذي يُصوِّر بدقة تامة آلة العود موضع الحديث[٤] .

قام عرب الحجاز باستعارة العود العراقي أو الفارسي مع نهاية القرن السَّادس تقريبا كما رأينا في (صفحة ١٣١ من كتابي هذا) وقبل ذلك كانوا يستعملون ، أسوة بعربِ الدَّاخل أعواداً ، من أنواع أخرى كانت تُعرف بأسماء : المزهر ، الكرَّان والموطَّر[٥] . ونحن نعلم أنه في الأعوام الأولى من القرن الثامن (بين عامي ٧٢٠-٧٢٤) كان العرب بشكل عام يستعملون عودا ذي أربعة أوتار[٦] . وهل ذلك العود تمَّت استعارته من بلاد فارس ؟ أم كان ابتكارا محليا؟ لا نستطيع أن نقرر ذلك بكل ثقة وتأكيد ، ولكن الحقيقة أن الوترين الأسفل والأعلى يحملان اسمين فارسيين هما البمْ والزير في حين أن الوترين المتبقِّين

الثاني والثالث يحملان أسماءً عربية هما المَثْنى والمُثْلثْ ، وهذا يعني أو يُشير لمنشأ عربي أصلي تمَّ تحويره ربما بتبنِّي نظام تسوية الأوتار الفارسي .

وفي البداية ، يتضح أن نظام التسوية هذا قد وُضع أو صُمم ليسهِّل الوصول لمسافة الأوكتاف [النغمات الثمانية] ، وعليه يبدو نظام نسوية الأوتار المطلقة كما يلي [من الشمال] : C - D - G - a ، ولقد أدَّى ذلك إلى إيجاد وتقديم نظام تسوية رُباعي كما يلي [من الشمال] : A - D - G - c ، وهو عبارة عن تغيير وتحوُّل ينتج عنه أوكتاف مضاعف [يتكون من ستة عشر صوتا] . وقد بقي هذا النظام مُستعملا وشائعا طوال سبعمائة عام على الأقل ، وبالتحديد منذ عهد إسحاق الموصلي (متوفى عام ٨٥٠) إلى عهد ابن غيبي (متوفى عام ١٤٣٥) . وفي ذات الوقت كانت هناك أنظمة تسوية تمَّ تبنِّيها واستعمالها لأغراض خاصة ، ولكنها كانت كما وصفها الكندي (متوفى عام ٨٧٤) مجرد بدائل مؤقتة . وقد تمَّت الإشارة لثلاثة أنظمة تعديل وتسوية تتكون من تبديل وتر (لا) الأسفل أو البمْ إلى G ، B أو C .

وفي القرن التاسع أضاف زرياب في الأندلس وترا خامسا أطلق عليه الحادّ ، وفي المشرق تمَّ الإدِّعاء بإنجاز مماثل عن طريق كل من الكندي والفارابي . ومع هذه الانطلاقة الجديدة استمر استعمال نظام التسوية الذي يعتمد على الرابعات [البعد أو المسافة بين الأوتار المطلقة] . وجنبا إلى جنب استمرَّ وبقى نظام التسوية هذا ، ولكن بين عرب المغرب استمر نظام التسوية القديم [من الشمال] C - D - G - a (موظفا دساتين مختلفة ، إن وُجدت دساتين) ، الذي يصل فقط لمسافة أوكتاف واحد . ويمكن العثور عليه في رسالة معرفة النغمات الثمانية المغربية .

وفيما يخصُّ تسوية آلة العود العربي في أيام إسحاق الموصلي تقول الآنسة شليسنجر أن إسحاق هو مبتكر التجديد في تسوية آلة العود التي كانت كما يلي ، كما أوردتها الآنسة [من الشمال] ، A - D - a - d[٧] ، وأضافت أن يحيى ابن علي تلميذ إسحاق بكل تأكيد «تناسى أو أهمل أهمية ما يُسمّى

بالابتكار»[٨] ، وأنه حتى Jules Rouanet الكاتب المعاصر في موضوع الموسيقى العربية «لم يُلاحظ هذا»[٩] . وعلاوة على ذلك علمنا أيضا أن الأصفهاني قد نسب هذه التسوية لإسحاق ، ولكن هو أيضا لم يُلاحظ «أهميته الحقيقية»[١٠] . وأخيرا ، «تغاضى السيد فارمر عن حقيقة أنه ، مثله في ذلك مثل يحيى ، لم يفهم ويُدرك أهمية طريقة تسوية إسحاق [لآلة العود]»[١١] . وربما يُستحسن أن نقرِّر بكل وضوح بالنسبة لهذه النقطة أن سبب إهمال هؤلاء الناس(مع استبعاد الأصفهاني الذي لم يُشر لهذا!) لأهمية وقيمة طريقة تسوية إسحاق لآلة العود أنها لم تحدث أبدا .

بالنسبة لدليلها عن ابتكار إسحاق الموصلي ، ينصبُّ نقدي حول المقطع من مقالة جوليس روانت عن الموسيقى العربية في الموسوعة الموسيقية لـLavignac's (iv, 2701) التي يُدَّعى أنها ترجمة من رسالة في الموسيقى ليحيى ابن علي بن يحيى(متوفى عام ٩١٢)[١٢] . والمقطع الذي أورده روانت لم يكن ترجمة ولكنه مجرد تلخيص بل هو ، في الواقع ، مغالطة غير صحيحة ، ودليلنا على ذلك قيام روانت بالاقتباس التالي من يحيى بن علي[١٣] «سوف نكرر ما قد قاله إسحاق وإبراهيم [الموصلي والد إسحاق] وسنُوضِّح الاختلاف الحاصل بين المغنيِّين الذين ، مثلهم مثل إسحاق ، تعلموا وزاولوا الموسيقى ، والموسيقيون الذين يؤكدون ويجزمون وجود ثماني عشرة نغمة notes» .

ما قاله يحيى هو حقيقة واقعة ، وأنا أقتبس من نصِّه مباشرة ، حيث قال : «سنذكر فيما يلي ما الذي أسماه العبد المعتوق [هو العبد الذي تمَّ تحريره وإعتاقه لوجه الله] إسحاق ابن إبراهيم الموصلي من الأصوات [مفردها صوت وهو نوع من الغناء العربي القديم شاع استعماله في العصرين الأموي والعباسي] ، وبعضها حدَّد لها مجرى الوسطى (الأصبع الأوسط) وبعضها في مجرى البنصر (الإصبع الثالث) . والاختلاف بين أساتذة الموسيقى العربية (المغنِّين) مثل إسحاق (الذي يبدو أنه كان أحد الذين مزجوا بين النظرية والتطبيق والأداء العملي) وأساتذة الموسيقى (الإغريقية) musiqi[١٤] ، الذين يؤكدون وجود

الثماني عشر نغمة أو صوت موسيقي[١٥] . والجملة المُعيَّنة والمُحدَّدة التي أسَّست عليها الآنسة شليسنجر ووضعت أسبابها لاعتماد إسحاق وإجازته كمُبتكر طريقة تسوية آلة العود المذكورة سابقا [من الشمال] A - D - a - d وردت كما يلي في مقالة روانت إن هذين الوترين(البمْ والمثْلثْ) أُعطيتا فقط نغمتي الوترين العلويين (المثْنى والزير) أوكتاف [بعدا ثُمانيا] هابطا»[١٦] .

لا يوجد ، بالرغم من ذلك ، مقطع في الرسالة العلمية موضع النقاش ما يشبه أو يُماثل ما ورد هنا . وأقرب شيء لما ورد ، وهو المقصود بكل وضوح في رأي ، نقرأ ما يلي : «من المؤكد أن وتريْ المثْلثْ والبمْ لا يُنشئان نغمة بسبب أنهم (الناس) وجدوا أن كل نغمة فيهما يمكن استخراجها من وتريْ المثْنى والزِّير وذلك لأن وتر المثْلثْ المُطلق]]غير المعفوق بالأصبع [[يمكن استخراجه بعفق الأصبع الأول السبابة على وتر الزير ، وكذلك الأصبع الأول للمثْلثْ يشبه إصبع البنصر على وتر الزِّير ، والأصبع الثاني الوسطى لوتر المثْلثْ يشبه الأصبع الرابع الخنصر على وتر الزِّير وهكذا . . .»[١٧] . إن التماثل والتطابق بين نغمات البمْ والمثْلثْ وبين نغمات المثْنى والزير تُبرهن بشكل قاطع على المغالطة والخطأ في الخلاف النقدي الذي أبديتهُ أنا وبين فكرتها [الآنسة] لعزل وتفريق نظرية إسحاق عن نظرية يحيى في هذه النقطة التي لم يتمُّ تبريرها أو إثباتها في الرسالة العلمية .

ورغما عن ذلك ، فإن الآنسة شليسنجر لا تستطيع لوم روانت أو أي احد غيره عن آرائها حول المنشأ المسيحي [الغربي] لطريقة تسوية إسحاق لأوتار آلة العود التي في ضوء رؤية التفصيلات والملابسات باعتبار أنه يستحسن ملاحظتها . وقالت الآنسة : «إن تطابقات وتوافقات عود إسحاق تُوحي وتُظهر أصلها ألرهباني المسيحي» ، ولترينا الآنسة «الحالة التي كان فيها إسحاق عالة على السُّلم الذي استعمله في عوده» . وهي تقتبس بتصرف فقرات معتبره من الأصفهاني عن طريق Kosegarten[١٨] : « . . . تُخبرنا عن كعب ألأشقري نقرأ «إنها أغنية cantilena» يقولون عنها أنه ألَّفها أو لحَّنها في مقام الماليكوس ؟

malekos (مقام موسيقي) الذي سمعه من الرهبان . ويقول كوسيچارتين أن الشاعر الأسود بن عامر يقول كما سجلها الأصفهاني : «بالنسبة لهذا ألابيات فإن احد الحجازيين قد أدخل فيها بعض ألحان الرهبان» .

وتقول عن كلمة ماليكوس «ربما هي تحوير من النعت أو الصفة الإغريقية malakos» . وتُشير أيضا لوجود rag (مقام) هندي يُسمَّى مالكوس يُؤسَّس على المقام الكنسي اليوناني الأصل الميكسوليدي ، وتقول : «إذا كان ، كما أعتقد ، أن بعض المغنين من العرب والفرس قد استعملوا المقامات الموسيقية الحقيقية القديمة ، التي هي متقاربة أو متشابهة لمقامات هندوستانية وأيضا لمقامات إغريقية قديمة ، عندها يتضح لنا كيف علَّم الرهبان المسيحيون العرب موائمة وتوفيق هذه المقامات لتصبح صيغة مُحوَّرة من مقامات استُعْملت في أداء طقوس الكنيسة الإغريقية في وقت مبكر ، وأن يقوموا بتسوية أوتار أعوادهم لتتفق مع هذه الصيغة ، كما يبدو ذلك واضحا في حالة إسحاق(١٩)» . إن نقدي تركَّز في سوء فهم مقاطع الأصفهاني وكوسيچارتين .

وفي سيرة كعب ألأشقري ، يتحدث الأصفهاني عن أغنية وضع لها الموسيقى مالك التاج ، بعدها واصل الحديث ، في ترجمة لاتينية كتبها كوسيچارتين» (نص لاتيني) ، وهذه الجملة في أصلها العربي هي كما يلي : «إنها أغنية ، كما يقولون ، أن مالك [التاج] ألَّفها للحن سمعه سابقا من الرهبان وقد حولت ناقدتي (الآنسة شلسنجر) مالك المسكين إلى مقام Mode! أما الفقرات الأخرى من حياة الأسود بن عامر أوردها كوسيچارتين كما يلي : «(نص لاتيني) وترجمتها كما يلي : «للنصَّين الصغيرين أحد الحجازيين استعار لحنا من أغاني الرهبان(٢٠) . وبعد كل ما تقدَّم ، نرى أنه لا يوجد ما يدل على ماليكوس ، ولا إشارة إلى توافق وتطابق accordance أو نظرية تبنَّاها العرب من الرهبان المسيحيين . وكل ما تمَّ تسجيله أن بعض الموسيقيين العرب استعمل بعض المقاطع اللحنية في أغانيهم ، تماما كما فعل إسحاق نفسه عندما قدَّم ترنيمة المؤذِّن ، وابن سُريج قدَّم لحنا زنجيا(٢١) .

هوامش «الملحق الرابع والعشرون»

1. Land, Remarks, 157, 160, et seq.

2. JRAS, 1899, p. 59

٣ . العقد الفريد ، الجزء الثالث صفحة ١٨١ .

4. Dalton, Treasures of the Oxus, 190.

5. Farmer, HAM, pp. 15 - 16.

٦ . العقد الفريد الجزء الثالث صفحة ٢٠١ .

٧ . النغمات التي أوردتها الآنسة شليسنجر هي [من الشمال] : D - C - g - e ، وأنه أمر له علاقة بالموافقة أو الملائمة أو بالتذوق سواء أن يجعل أحدهم الوتر السفلي البمْ (A) كما يرى كوللنـچيتيس وأرى أنا ، أو (C) كما يرى لاند ، أو (G) ، ومهما كان الأمر ، فإن المهم أن تكون الأوتار في وضعها الصحيح . وقد تركّز نقدي في عكس وضع الأوتار حيث يجب أن يكون وتر البمْ على الشمال ، وليس على اليمين . أنظر ما قمتُ بترتيبه في الجدول الذي ورد في صفحة ٣٣٨ من كتابي هذا ، هوامش الملحق الواحد والثلاثون .

8. Musical Standard, xxvii,pp.46, a, 96, b.

9. Ibid., xxvii, p. 45,b.

10. Ibid., xxvii, p. 63, b.

11. Ibid., p. 134, b.

١٢ . لقد تمَّ تحذير الدارسين من الاعتماد الكامل أو وضع ثقتهم في المقالة التي كتبها روانت ، لأنها تزخر بالأخطاء ، (ولكن بعضها [الأخطاء] طباعيه صرفة) ومؤلفها قد استعمل معلومات واستعارها من : Kiesewetter ، Fetis ، Caussin de Perceval ، Barbier de Meynard ، Land ، Carra de ، Vaux ، Collangettes ، Ronzeylle وآخرون ، وهذا عدم اتفاق مع قواعد النقد النزيه وبدون اعتراف مناسب .

١٣ . لقد أوردتُ ترجمة للآنسة شليسنجر من كتاب روانت Musical Standard, xxvii, p. 45, a .

١٤ . عندما تمَّت استعارة أو تبنّي كلمة موسيقى لأول مرة من الإغريق استعملها العرب للتعبير عن علم

الموسيقى كما تعلموه من الإغريق كشيء منفصل أو متميز عن تطبيق نظريتهم الخاصة (علم الغناء) .

15. Britsh Museum MS.,Or. 2361, fol. 233,v.

16. Lavignac's Ency, de la mus.,iv, 2701. Musical Standard, xxvii, p. 45.

17. Brit. Mus. MS., Or. 2361, fol. 237.

١٨ . Kosegarten, Lib. Cant, 200. ، كتاب الأغاني الجزء الثالث عشر صفحة ١٣ ، ١٤ و ٦٤ .

19. Mus. Stand. Xxvii, p. 97, b, 98, a.

٢٠ . حتى كوسيچارتين لم يُقدِّم ترجمة دقيقة .

٢١ . كتاب الأغاني الجزء الخامس صفحة ٦٩ والجزء السادس صفحة ٨٠ .

الملحق الخامس والعشرون
إسحاق الموصلي

إسحاق الموصلي (متوفى عام ٨٥٠) هو أحد عظماء الموسيقيين في تاريخ الموسيقى العربية ، والده إبراهيم الموصلي (متوفى عام ٨٠٤) كان موسيقيا أيضا ، وهو من أصل فارسي ولكنه عربي المولد والمنشأ والتعليم ، فهو من مواليد مدينة الكوفه تبنَّاه بنو تميم وتربَّى بينهم ، وتلقَّى تعليمه الموسيقي الأوَّلي بمدينة الموصل ولهذا لُقِّب بالتميمي الموصلي . ويُعتقد أن إسحاق من مواليد الرَّي شمال بلاد فارس حيث ذهب والده لمواصلة دراسته للموسيقى العربية والفارسية[١] . رافق إسحاق ، الابن الوحيد ، والده إلى بغداد ، حيث أصبح فيما بعد من المشاهير ، ونحن نعلم غالبا جميع الخطوات التعليمية لإسحاق . فهو قد حفظ ما تيسَّر له من القرآن على يد الكسائي والفرَّا ، والحديث الشريف على يد هشام ابن بشير ، والتاريخ والأدب على يد الأصمعي وأبي عبيد المُثنَّى . وتلقَّى جزءاً من تعليمه الموسيقي على يد والده ، كما تقول الآنسة شليسنجر ، وعن خاله زلزل وعاتكه بنت شذى ، وكلاهما كان من كبار الموسيقيين في ذلك العصر[٢] . [العصر العباسي الأول] .

ولقد رأيتُ من الضرورة وضع الكثير من التَّركيز على أسرة إسحاق ، مولده ونشأته وتعليمه ، لأن أغلب ما واجهتُ من نقد نبع من الأهمية القصوى لأصله الفارسي ، خاصة في نقدها [الآنسة] لما أوردتهُ أنا حول إسحاق والنظام الموسيقي العربي القديم[٣] . وكل ما هو فارسي بالنسبة لإسحاق أن جدَّه جاء من فارس . لقد كان إسحاق رجلا واسع الثقافة اكتسب شهرة وسمعة كبيرة ، فهو إلى جانب شهرته وكفاءته الموسيقية ، كان شاعرا وأديبا وكاتبا محترفا عالما

بفقه اللغة وضليعا في القانون . كانت مكتبته من أكبر المكتبات في بغداد ، تزخر بالكتب المتخصِّصة في علوم وفقه اللغة التي كتب عدداً منها إسحاق نفسه[٤] ، كما كتب حوالي أربعين عملا منها سبعة عشر في الموسيقى والموسيقيين . ولسوء الحظ لم يتمَّ حتى الآن العثور على أي عمل من هذه الأعمال الأخيرة .

أورد مؤلف كتاب الفهرست (حوالي عام ٩٨٨) ثناءً على إسحاق واعتبره سجلا للأدب والموروثات القديمة . . . كان شاعرا موهوبا وضليعا في فن الموسيقى (الغناء) متعدد البراعة والمهارات والمواهب في مختلف الفنون والعلوم[٥] . ويقول يحيى بن علي (متوفى عام ٩١٢) عنه : «كان إسحاق من أكثر الناس علما والماما في زمنه بشتَّى فروع الموسيقى وأبرع العازفين على آلة العود وغيره من الآلات الموسيقية . ويبدو بوضوح أن الآنسة شليسنجر تزدري إسحاق الموصلي وتقلل من شأنه وقيمته حيث تقول عنه أنه : «كان عازفا حاذقا ماهرا في عزف آلة العود ومُغنيًّا ، ليس بنفس الدرجة من المهارة ، خاصة وأنه قد أمضى عشر سنوات كاملة في تعلُّم وحفظ أماكن استخراج درجات السلم الموسيقي وعفق الأصابع على زند آلة العود[٦] . [العفق هو الضغط برؤوس أصابع اليد اليسرى على أوتار العود في مقابل سطح الزند أو ذراع الآلة لاستخراج نغماتها] .

ومن الصعوبة قبول هذه المعلومة ، وربما كان جوليس روانت وراء تقديم الآنسة لهذه المعلومة . كما أنه يبدو أن المعلومة المقتبسة قد نُزعت من مصدرها الأصلي نزعا ، وأكثر من ذلك أن المقصد منها قد أُسيء فهمه للأسف الشديد كما سنرى فيما بعد . والمقطع الصحيح لتلك المعلومة ورد في كتاب الأغاني للأصفهاني الذي كان يصف حفلا موسيقيا ساهرا من تلك الحفلات التي كانت تُقام في بلاط الواثق (متوفى عام ٨٤٧)[٧] [أحد خلفاء بني العباس] ، كانت حذاقة وبراعة عازفي آلة العود المعاصرين والقدامى وخبرتهم موضع نقاش ، وكان إسحاق الموصلي قد أعلن أن خاله زلزل (متوفى عام ٧٩٩) كان عازفا بارعا أصبح بعدها ملاحظا Mulahiz ثم ترقى عميداً لجميع محترفي هذه

الصناعة . والأخير الذي كان جاهزاً للمناقشة ، كان مستاءً وغاضباً من ذلك النقد . وقد تعرض إسحاق نفسه للمقارعة والتحدي أو أُنجرّ إليها .

وبالرغم من إنه كان في الثمانين من عمره وكان بعيداً عن عزف الآلة لمدة طويلة إلا أنه قبل التحدي والمنافسة ، ثم التفت إسحاق إلى ملاحظ وطلب منه أن يُفسد تسوية وتعديل أوتار آلة عوده أو يشوِّشها [يخرجها عن توافق أوتارها ويجعلها نشازا] وبعد أن قام بذلك أعادها إلى إسحاق . وبمجرد ما استلم الآلة قام إسحاق بطرق الأوتار ليتحقق من ملمسها . بعد ذلك مباشرة اتجه إلى الملاحظ وطلب منه الغناء ، بدأ بعدها ملاحظ في أداء مطلع إحدى الأغاني اصطحبه إسحاق مباشرة بعزفه على عوده المشوش ، مُتابعا لحن المغنِّي بكل دقة صاعدا هابطا على دساتين الآلة بدون أن يُخطئ عزف أي نغمة(٨) . وقد أدَّى ما قام به إسحاق إلى دهشة الخليفة الواثق وجميع الحاضرين في البلاط واعتبروه ضربة مُعلِّم . وواصل بعدها إسحاق مباشرة سرد ما يلي :

كان برباد (Fahlidh) من أشهر المطربين العازفين في عهد الملك السَّاساني خسرو برويز (متوفى عام ٦٢٨) ، ففي إحدى الأمسيات قبل بداية نوبته بدقائق في البلاط وجد أن أوتار عوده غير مُعدَّلة . وبما أنه كان عوَّاداً ماهرا عزف برباد ، بالرغم من ذلك ، على عوده بجدارة بدون أن يُبدي أي ارتباك أو تردد . ثم أضاف إسحاق ، أن رغبته في مضاهاة وتقليد ما قام به برباد في المناسبة المذكورة أعلاه ، قادته إلى السَّعي أن تكون له الأستاذية الكاملة في عزف آلة العود . وقد أخذ منه ذلك عشر سنوات كاملة [من التدريب الشاق المتواصل] ليصل إلى هذه الدرجة من الأستاذية والبراعة ، ولكن ما أنجزه إسحاق اختلف كثيرا بكل تأكيد عمَّا ذكرته الآنسة شليسنجر في بداية هذا الملحق . وفي أداء السَّلالم الموسيقية وحدها كان على عازف العود المبتدئ أن يُتقن أداء الـ modes مقامات الألحان الثمانية (الأصابع) ، وأداء المقامات المُركَّبة(الأدوار) المتكونة من البعد ذي الأربع الأول لأحد المقامات مع البعد ذي الأربع الثاني لمقام آخر ، إلى tetrachord جانب أداء السَّلالم الانتقالية(الطبقات) .

وما تمَّ سرده آنفا ، يجب أن يتمَّ تعلمه ليس فقط في التَّسويات العادية ولكن في ثلاث أنظمة تسوية أو تعديل خاصة على الأقل . وكما علمنا من المصادر أن إسحاق كانت له معرفة كاملة بالتَّسويات ، بالدساتين ، وبالسلالم أو الطبقات ، ولم يكن هناك أي موضع للنغمات والأصوات لم يكن يُتقنه إسحاق في جميع الأحوال . وللوصول لأعلى درجة من المهارة والحذق كأستاذ في عزف آلة العود كما يعتبره جميع مؤرخو الحوليات التاريخية ، فإن تدريباً عملياً لمدة عشر سنوات ليس بطويل الأمد . وبعد مرور مئتي سنة في أوروبا الغربية ، وكما أخبرنا الرَّاهب الإيطالي چويدو الأريتسي أن عضو المجموعة الصوتية يتدرَّب لمدة عشر سنوات ليتعلَّم الغناء من موسيقى [قد تكون مكتوبة ومدوَّنة](٩) .

إضافة إلى ما تقدَّم ، نقول أن إسحاق كمُنظِّر موسيقي موضع تساؤل ومراجعة ، وكما أوردتُ في نقدي الواضح أنه لم يكن مُنظِّرا . ولتأكيد هذا الرأي نورد قصة رواها جوليس روانت في مقالة له سبق الإشارة إليها . وقد اقتبس روانت هذه القصة من Caussin de Perceval(١٠) ، ولكنه اختصرها كما يلي(١١) : ذات مرة سأل الأمير محمد ؟ إسحاق السؤال التالي : إذا أُضيف وتر خامس لآلة العود للوصول إلى النغمة الأكثر علوا التي تُسمُّونها العاشرة والأخيرة في السُّلم ، فما هو الموضع على ذلك الوتر [الخامس المُضاف] الذي سيُعطي تلك النغمة ؟ وكان إسحاق بالطبع غير قادر على إجابة ذلك السؤال ، (وهذا أمر متوقَّع ببساطة شديدة أن تقولها الآنسة كائلين) ، وقد اقترح لصديق له أن الأمير [محمد] قد يكون اقتطف تلك الفكرة من إطِّلاعه على أحد كتب أو رسائل القدماء . الخ . . .

وعندما نقرأ أصل الحكاية ، ربما ، سنرى أن ضوءا مختلفا سيغمر المشهد . وفيما يلي الحكاية كما وردت في مصدرها الأصلي كتاب الأغاني(١٢) : «قال علي ابن يحيى المنجم : كنتُ مع إسحاق ابن إبراهيم ابن مُصعب عندما سأل إسحاق الموصلي (أو ربما كان محمد بن الحسن بن مُصعب هو الذي سأل) في حضوري ، حيث قال : يا أبا محمد (كُنية إسحاق الموصلي) إذا أضاف شخص

ما وترا خامسا لآلة العود لأجل [الوصول] للنغمة العليا التي تُعتبر العاشرة في منهجكم ، أين يجب أن تقوم بعفق الوتر لاستخراجها ؟ (بمعنى أين يجب عليك أن تذهب بعيدا منها ؟) وبمجرد سماعه لهذا السؤال بدا على إسحاق الضِّيق والانزعاج لفترة ليست بالقصيرة واحمرَّت أُذناه (وأصبح حجمهما متضخما) ، لأنه عندما يتعرض لمثل ذلك الموقف تحمرًّا [أذناه] وانفعاله يتعاظم .

بعدها قال لمحمد ابن الحسن : «إن الإجابة عن مثل هذا السؤال لا تتم بالكلمات ولكن بالعزف والأداء والتطبيق العملي . وإذا استطعتَ أن تعزف فأنا عندها سأُريك أين عفق أصابعك يجب أن يكون . وبقي هو [محمد] قابعا في مكانه لأنه كان هو الأمير بعد أن تلقَّى إجابته [إسحاق] التي لم تكن تسرُّ كثيرا ، وحتى الآن تعامل بلطف معه . ويقول علي ابن يحيى [المنجم] : «ولقد جاء هو [إسحاق] عندي وقال يا أبا الحسن لقد سألنني هذا الرجل [الأمير] عن الشيء الذي سمعته ، ولكن معرفته لم تنشأ مع أحد من أمثاله . وإنَّ ما ذكره هي معلومات قرأها في كتابات الأقدمين [الإغريق] ، وكما علمتُ أن المترجمين الذين عملوا معهم [أسرة الأمير] ترجموا لهم كتبا في الموسيقى . وعليه إذا صادفتَ شيئا مثل هذا في طريقك أسألك أن تعطيه لي . وقد وعدته أن أفعل كذلك ولكنه توفَّى قبل أن يتوفر أي شيء من ذلك القبيل(١٣) .

إن هذه الترجمة الحقيقية الأصلية لهذه القصة تُرينا أن إسحاق كان قادرا على إجابة سؤال الأمير ، ولكنه كان يتعامل مع ذلك المُستفهم الذي كان جاهلا بأصول وأسُسْ عزف آلة العود . إلى جانب ذلك ، نظر إسحاق للأمر على أساس أنه مُسبِّب للضيق ولكنه أجاب عليه وفقا لذلك . ومن الواضح أن ذلك كان محنة واختباراً تعرَّض لها العالم الماهر الذواق وكان عليه دائما أن يخضع لأصحاب وأهل البلاط ، ولكن إسحاق كان دائما يحمل الورقة الرَّابحة التي عليه أن يلعبها أو يطرحها ، وطبقا لأولئك الذين رووا تلك الحكايات ، وبالطبع ، قد يستعدي أحدنا حتى الراهب الإيطالي چويدو الأريتسي (المتوفى حوالي عام ١٠٥٠) الذي اعترف وسلَّم للأخ Michael بأنه وجد بعض النقاط في منهجه

صعُب عليه شرحها وتفسيرها على الورق في حين سهولة شرحها شفهيا[١٤] .

والآن نأتي لسؤالي عن النظام العربي القديم ، الذي قلت أن إسحاق الموصلي قد أعاد صياغته[١٥] ، وليس من مقصدي الخوض في أساليب الموسيقى العربية وأنظمتها المتعددة ، ولكن ما يهم هنا ببساطة هو تصحيح بعض النقاط الخاطئة المغلوطة التي طُرحت للنقاش بالفعل[١٦] . وبداية نقول إن النظام العربي القديم لم نقصد به نظام العصر الجاهلي أو ما قبل ظهور الإسلام كما قد استنتجت الآنسة شليسنجر . والسَّابق [النظام العربي القديم] قد أعلنه وأكده ابن مسجح ، وهو نظام محلِّي تحوَّر وتعدَّل عن طريق الاقتباس من الإغريق والفرس كما تبيَّن الآن[١٧] . وهو النظام الذي أعاد صياغته إسحاق الموصلي كما سيتضح لنا لاحقا[١٨] .

وهناك خطأ وقعت فيه الآنسة شليسنجر في هذه المناقشة عندما ادَّعت أن أي نظام أو نظرية في الموسيقى يُقصد به ببساطة السُّلم ! [الموسيقي] . وأن العرب كانوا يستعملون السلم الفيثاغورثي في عهد إسحاق أو حتى قبل ذلك لا يسمح لنا أن نستدل ونستنتج أن الموسيقى العربية كانت مماثلة أو مطابقة للإغريقية أو البيزنطية . وهناك مكوِّنات أخرى إلى جانب السُّلم تُشكل وتُؤلف أي نظام أو نظرية موسيقية . فهناك مثلا الأشكال والأنماط اللحنية melodic modes (الأصابع) ، الأنماط اللحنية المُركَّبة أو المُجمَّعة compound modes (أدوار ودوائر) ، السلالم المحوَّلة transposition scales (الطبقات) ، الأشكال والأنماط الإيقاعية rhythmic modes (الإيقاعات) المقاطع الشعرية caesura والزيادات والإضافاتglosses (الزوائد) لكل من الأنماط والأشكال اللحنية والإيقاعية ، إلى جانب الأنواع المختلفة من المؤلفات compositions (التآليف) ، الموزونة وغير الموزونة (الاختيارية) .

إنه في الأجزاء التأسيسية الأخرى المكوِّنة لما يُسمَّى بالنظام العربي القديم الذي يمكن أن نتبين مدى بُعد التطبيق البيزنطي عن القبول والاستحسان من العرب . وقد بيَّنتُ حالا أن المقرين الاثنين(الغناء والمجرى) اللتين تنقسم إليهما

الأنماط اللحنية (الأصابع) في الأغلب لهما منشأ وأصل بيزنطي[١٩] . بل أكثر من ذلك أن التماثل والتطابق بينهما قد تمَّت ملاحظته من قبل آخرين نذكر من بينهم المرحوم Pere Collangettes[٢٠] . ومع ذلك عندما تشير الآنسة شليسنجر بشكل خاص إلى أن : «حتى هذه المظاهر [المقررات] التي اعتبرت أنها عربية صرفة ، لها نماذجها الأصلية حقا في النظام الإغريقي»[٢١] ، وعلى الأصح يبدو أن هذا الوحي والإلهام قد تأخَّر قليلا عن وقته المُعتاد .

هوامش «الملحق الخامس والعشرون»

١ . كتاب الأغاني ، الجزء الخامس ، صفحة ٣ .

٢ . كتاب الأغاني الجزء الخامس ، صفحة ٥٤ ، علما بأن الآنسة شليسنجر جعلت من زلزل مغنّياً (Musical Standard, xxvii. P. 62, b) . وزلزل كان عوّادا ولم يكن الغناء مصدر قوته .

(أنظر كتابي Arab Music Hist. p. 118) . Rouanet (op., cit., p. 2,693) ناقلا عن (Caussin de Perceval Journal Asiat., Nov. - Dec., 1873, p. 548) وقد أخطأ في قراءة المعلومة لأنه أظهر أن زلزل كان يعزف على الزمر (قصبة ريشيّة) وكان يُصاحبه برسومه عازفا على العود ، وكان عليه أن يقول العكس .

3. Mus. Stan., xxvii, p. 46

4. Ibn Khallikan, Biog. Dict., i, 185.

٥ . الفهرست ، صفحة .

6. Mus. Stan., xxvii, p. 57-58

٧ . كتاب الأغاني ، الجزء الخامس صفحة ٥٧– ٥٨ .

٨ . ورد في الكتاب Traite des rapports musicaux, الذي ألّفه Baron Carra de Vaux هذا العمل مرويا عن إسحاق زلزول ؟ (زلزل) . وهنا أيضا العالم المستعرب قد وقع في نفس الفعل وقرأ النص بشكل خاطىء .

9. Gerbert, Scriptres, ii, 43.

10. Journal. Asiatique., Nov. - Dec., 1873, pp. 588-589

١١ . أوردت الآنسة شليسنجر مصدرا للصفحة من كتاب الأغاني ناقلة عن روانت الذي نقل بدوره عن كاوسّين دي برسيڤال . والأخير نقل من مخطوط ؟ ولكن تمّ نشر هذا المخطوط في طبعة كتاب منذ عام ١٨٦٨ .

١٢ . هو والد المُنظّر الموسيقي العربي يحيى بن علي بن يحيى وتوفى عام ٨٨٨ . وكان هو تلميذا لإسحاق الموصلي درس عليه الموسيقى وكاتبا لسيرة العبقري [إسحاق] الذاتية وعنونها : كتاب أخبار إسحاق بن إبراهيم . أنظر أيضا كتابي Hist. of Arab. Mus., p. 167.

١٣ . كتاب الأغاني ، الجزء الخامس صفحة ٥٣ .

14. Gerbert, Scriptores, ii, p. 43

١٥ . أنظر كتابي هذا صفحتي ١١٨-١١٩ .

١٦ . أقترح إصدار تاريخ النظام الموسيقي العربي يكون كجزء مرافق ومكمل لكتابي Hist. of Arab. Mus". Luzac and Co., London ".

١٧ . أنظر كتابي هذا صفحة ١١٧ .

١٨ . أنظر الملحق الحادي والثلاثون .

١٩ . أنظر كتابي هذا صفحة ١١٧ . أنا قلتُ «محتمل» عن عمد لأن «مقرر علمي» يُفترض أن يكون أكثر قدماً . وعند العرب : مجرى الوسطى : مؤنثة ، بينما مجرى البنصر : مذكر . الفكرة كلدانية و فيثاغورثية .

20. Journal Asiatique, Juil.- Aout, 1906, pp. 166-167

21. Mus. Stand.,xxvii, p. 96, b.

الملحق السَّادس والعشرون
مخطوطات الكندي في برلين

يُعتبر الكندي (المتوفى حوالي عام ٨٧٤) أقدم مُنظِّر موسيقي عربي وصلتنا أعماله الأصلية ، مع أنه «وباستثناء ما قد أوردته هنا أو في أي مكان آخر»[١] قليل جدا ما قد رشح أو اختير من هذا المصدر . وحتى عام ١٩٢٦ لم يتعرَّف المستشرقون إلاَّ على مخطوطين فقط من أعماله[الكندي] : «رسالة في خبر تأليف الألحان» ، في المتحف البريطاني(Or. 2361) والثاني : «رسالة في أجزاء خبرية الموسيقى» ، في .Berlin Staatsbibliothek (Ahlwardt, 5503) وخلال العام المذكور (١٩٢٦) حاولتُ التَّعريف بمخطوطين للكندي في برلين[٢] . عنوان أحدهما : «رسالة في اللحون» (Ahlwardt, 5531) وهو بدون أدنى شك مما كتبه الكندي بيده . والمخطوط الثاني : (Ahlwardt, 5530) وهو على الأغلب له أيضا .

إن نسخة المخطوط بالمتحف البريطاني غير كاملة وبها بعض العيوب ، ولكن منها حصَّلنا على رؤية مختصرة معقولة عن طلائع وبشائر نظرية الموسيقى الإغريقية القديمة . ومخطوط برلين الذي أشرتُ إليه أعلاه تعامل الكندي فيه بالكامل مع موضوع الإيقاع ومفهوم تأثير الموسيقى . أما مخطوط رسالة برلين الثانية التي كتبها الكندي لأحمد ابن الخليفة [العباسي] المعتصم ، اهتمت بالمظاهر الطبيعية والوظيفية الحيوية للصوت [فيزيائيا وفسيولوجيا] . ومخطوط رسالة برلين الأخيرة بالرغم من أنها ناقصة وبها بعض العيوب إلاَّ أنها مُلفتة للنظر بشكل خاص ، ويمكن أن نجد في هذه الرسالة مجموعة من المباحث تعاملت مع : ١ ـ مكونات آلة العود . ٢ ـ الأوتار . ٣ ـ طريقة التسوية والتعديل . ٤ ـ مدوِّنات موسيقية . ٥ ـ المؤثِّرات الواسعة . ٦ ـ وفنون التطبيق العملي لعزف

الآلة . ولا شك أن هذه الرسائل قد أتاحت لنا الفرصة أن نقول بكل ثقة ، بالرغم من وضوح مؤثِّرات الصابئة وقدماء الإغريق في رسائل الكندي ، أن النظرية العربية تختلف عن نظرية البيزنطيين والفرس[٣] .

نقطة أخرى مهمة ظهرت من دراسة الرسالة الأخيرة تمثّلت في سؤال عن اللغة التي كُتبت بها نصوص الكندي الإغريقية . وهناك عدد من العلماء يعتقدون أن الكندي على دراية باللغة الإغريقية وكان مترجما عنها[٤] . وقد استعمل الكندي في الرسالة المذكورة آنفا كلمة قيثاره[٥] ، التي يظهر من استعمالها أن المؤلف في هذا المثال وعلى أي حال قد استشار أو استدل بعمل سرياني من الأغلب أن يكون مترجما عن الإغريقية .

هوامش «الملحق السادس والعشرون»

١ . أنظر كتابي : " Influence of Music from Arabic Sources"

2. Some Musical MSS. Identified, in Journal of the Royal Asiatic Society, Jan. 1926.

٣ . أنظر كتابي : .Hist. of Arab. Mus. p. 151

4. De Sacy, Relation de L'Egypte, p. 488. Wustenfeld; Greek der arabischen Aerzte, 22. Sadillot, Hist. des arabes, 340. Leclerc, Hist. de la Medecine arabe, i, 135.

5. Op. cit, fol. 24.

الملحق السابع والعشرون
الرسائل العلمية العربية عن الآلات الموسيقية

لقد تأكد لنا فعلا أن العرب كانت لديهم رسائل علمية عن الآلات الموسيقية في فترة زمنية سبقت بها أوروبا[١] . ومنذ العهود القديمة لم يتمّ استلام أي عمل مكتوب من هذا النوع [في أوروبا] ولهذا السبب يمكن اعتبار أعمال الكندي (المتوفى حوالي عام ٨٧٤) والفارابي (المتوفى عام ٩٥٠) من أقدم الأعمال التي نملكها في هذا المجال . وأعمال الأول [الكندي] تعاملت مع آلة العود فقط . وأعمال الثاني [الفارابي] أوردتْ تفاصيل كاملة عن آلات العود والبندورِ وفصيلة الريبيك [المُشتقة من الرباب] في مباحث منفصلة عن : العود والطنبور البغدادي والطنبور الخوارزمي والرباب ، إلى جانب إشارات مفصّلة عن آلة الهارب ، البسالتري أو أنماط من الزيثر zither المتمثلة في الجنك (الصّنج) ، المعزف (أو المعزفة) ، والشاهرود . يُضاف إلى ذلك أسرة آلات النفخ الهوائية الخشبية التي يمثلها المزمار الوحيد [الفردي] السُّرناي والدُّوناي التي سبق الحديث عنها[٢] .

وتسخر الآنسة شليسنجر مما أنجزه الفارابي ، وهذا الموقف قد يجانب الصواب (غير منصف) . على أي حال يجب أن نُشير إلى أن الفارابي لم يصف آلة القيثاره وحتى لم يُشر إليها البتّة[٣] . كما أنه لم يتحدث عن دساتين الطنبور الخوارزمي وإصدارها للأبعاد السبعة التي يتكون كل بعد منها من ثلث نغمة[٤] . كما أنه لم يقل أن الرباب كان معروفا بالليره lyra[٥] ، كما أنه لم يُضمِّن الرباب من بين الآلات ذات الدساتين[٦] . لقد أفردتْ ناقدتي [الآنسة] إدانة خاصة وشجبا حادا لطريقة تعامل الفارابي مع آلات النفخ الهوائية

الخشبية كما يلي : لسوء الحظ ، قالت الآنسة شليسنجر ، أسقط الفارابي أو نسيَ الأصول الأساسية في شرحه لآلات الفلوت وآلات النفخ الريشية ، ولكن يبدو من المؤكد من خلال الشّرح الذي أورده [الفارابي] أن تدوين نغمات آلة العود التي كيَّفها على الورق مع فتحات الأنبوب الريشي لا يمكن أن تكون ناتجة عن طريقة ثَقب الفتحات الموصوفة أو المرسومة(٧) .

ومن المعترف به أن الفارابي أغفل الحديث عن القياسات عند تعامله مع الآلات الخاصة التي وصفها وشرح مكوناتها . وبالرغم من أنه في التمهيد الذي ورد قبل هذا المبحث أوضح أن طول هذه الأنابيب وقطرها بالإضافة لحجم إصبع الفتحات عوامل هامَّة وأساسية في تحديد درجات النغم الصادرة من هذه الآلات . وبالنسبة للقول بأن عملية ثقب الفتحات التي وصفها الفارابي لم تُعطِ درجات النغم التي أشار إليها ، فإنه يجب توضيح أن الفارابي لم يشرح عملية ثقب الفتحات إلا لتحديد عددها ومواقعها على خط مستقيم أو غيره وحجمها المتساوي .

والدرجات النغمية على آلات النفخ الهوائية الخشبية التي شرحها الفارابي يتطابق بشكل عام مع نظائرها على آلة العود ، وهذا ليس موضع تساؤل . ولحسن الحظ يستطيع القارئ أن يتحقَّق من هذا الموضوع ويحكم عليه بنفسه خاصة وأن هذا الجزء عن آلات النفخ الهوائية الخشبية (المزامير) في «كتاب الموسيقى الكبير» للفارابي يمكن الرجوع إليه في ترجمة فرنسية (مع النص العربي) في ملحق كتاب لاند : «Recherches sur Histoire de la gamme arabe» .

وتواصل الآنسة شليسنجر حديثها لتخبرنا أنه في إحدى آلات الأنابيب الريشية التي شرحها الفارابي يوجد أثر للنظام [الموسيقي] الذي كان سائدا في بلاد العرب قبل ظهور الإسلام ، ولكن عجز الفارابي عن اكتشاف ذلك الأثر من المؤكد أنه كان راجعا لنقص في المعلومات المتوفرة لديه . وهذا الإهمال والتجاهل ، كما أُعلمنا وأُخبرنا ، هو مثالٌ عن كيفية إخفاق المنظِّرين العرب وارتباكهم وحيرتهم عند تعاملهم مع الجانب التطبيقي العملي للموسيقى

العربية ، مما أبعدهم عن المستوى الذي كان يتمتّع به المنظّرون الإغريق . كما أن الإشارة لكتاب كوسيچارتين ومخطوط الفارابي كان في حد ذاته خطأً لا يُغتفر ، لأنه من الصعوبة بمكان الاستنتاج بثقة تامة عن أي أنابيب كانوا يتحدثون ، بالرغم من أنها قد تكون آلات السورياناي suryanai . وعلى أية حال ، هذا الأنبوب لا ينتج عنه سلمٌ موسيقي أُشتق منه البعد ذي الأربع ألمقامي modal tetrachord الذي حدد صفي الدين عبد المؤمن [الأرموي] على أن الناتج هو [مقام] أصفهان ، كما أفادت الآنسة(٨) .

وجميع سلالم آلات الأنابيب التي أوردها الفارابي كانت في محيط ما حدّده المنظّرون الإغريق باستثناء : بُعد زلزل الثالث(٢٢/٢٧) [وُسطى زلزل] والبعد الثالث الفارسي (٨١/٨٨) [وُسطى الفرس] . وبالنسبة لبيان أن المنظرين العرب كانوا مرتبكين وفي حيرة من أمرهم عند تعاملهم مع القفزات والأبعاد الموسيقية غير الإغريقية ، مثل المذكورة آنفا [البعد الثالث] ، فنحن في الحقيقة لدينا اعتبارات بالغة محكمة عن كيفية توصلهم لهذه القفزات . وبالنسبة للمقترح عن نقص المعلومات لدى الفارابي فإنه من الممكن ملاحظة أنه حتى ذلك السُّلم المزعوم الذي كان معروفا في الفترة التي سبقت ظهور الإسلام والذي انبثق من آلات الأنابيب [النفخ الهوائية] ، فإن الفارابي ليس من مهامه شرح وتحليل هذا السُّلم . إن «كتاب الموسيقى الكبير» للفارابي لم يكن عملا أثريا ، ولكنه ظهر لتلبية متطلبات عصره وخصوصا لتنظيم الموسيقى المحلية وتنسيقها مع الأسس والعناصر الإغريقية القديمة كما أشار وأقرَّ كل من لاند وكولانچتّيس منذ زمن طويل(٩) . لا نتوقع من الفارابي أن يصف بإسهاب نظاما [موسيقيا] كان يُعارضه !! .

وللمقارنة بين تطوُّر الآلات الموسيقية في أوروبا وبلاد العرب تقول الآنسة شليسنجر : «إذا وجّهنا انتباهنا للموسيقى الاوروبية نجد أن كل خطوة نمو وتقدم ترافقت بتطور مُناظر ومُماثل لها في مجال صناعة الآلات الموسيقية . . . وخلال الانتقال من استعمال النظام القوي [الدياتوني] إلى النظام الملوَّن [الكروماتي] في

أوروبا ، كان كل إلحاح جديد في اتجاه انتشار نطاق السلم الملون يتبعه بالضرورة إضافة مفتاح جديد لآلات الفلوت أو لآلات النفخ الريشة . . . وكما أن أسرة آلة ألـڤيول [التي انحدرت منها أسرة آلة الكمان] توسّع مداها بتطبيق بسط ومد أصابع اليد اليسرى على سطح عنق الآلة لاستخراج العدد الأكبر من درجاتها النغمية [الحادة في أوضاع متقدمة] . وهناك العديد من الأمثلة والنماذج يمكن ذكرها هنا لتوضيح كيف كانت الأفكار الجديدة تؤثّر في نظرية الموسيقى ، وهي أفكار ظهرت ونشأت عن تنبُّؤات ملهمة من الموسيقيين الرُّواد الذين كانوا يسبقون التطبيقات العملية السَّائدة في عصورهم بمراحل زمنية طويلة»(١٠) .

وهذه النظرية ، مهما كان الأمر ، ومن وجهة نظر تاريخية يصعب تطبيقها بنجاح ، وذلك لوجود نظام الشوكة الرّنانة أو ما شابهها من أدوات (لأداء واستخراج النغمات المحوَّلة [باستعمال علامات التحويل] من آلات النفخ الخشبية) ، وهي أدوات كانت مستعملة منذ قرون مضت قبل ما سُمي بنظام الانتقال من النظام القوي الدياتوني إلى النظام الملون الكروماتي في أوروبا ، وقد استمر الموسيقيون في استعمال تلك الأدوات لعهود طويلة بعد ذلك . ومن الغريب القول أن أقدم إشارة لنظام الشوكة الرنانة وما شابهها التي عثرتُ عليها في طريقي قد نجدها في كتاب عربي وهو «الكافي في الموسيقى» لابن زيله (المتوفى عام ١٠٤٨)(١١) . وبالنسبة للتحول والانتقال [من الدياتوني القوي إلى الملون] عرفه العرب منذ عهود سابقة قد ترجع لعهد الكندي (المتوفى عام ٨٧٤)(١٢) ويحيى علي بن يحيى (المتوفى عام ٩١٢)(١٣) .

واستمرت ناقدتي بقولها : «نعود الآن إلى العرب والمغاربة Moors ماذا نجد عندهم ؟ نجد الرباب بقوس خشبي بدائي منحني ، نجد أيضا الزمر ومزمار القربة في شمال مصر ، وهي آلات تتشابه بدقة كاملة مع أشكال الآلات الموسيقية التي كان يعزف عليها الاثنان والخمسون موسيقيا الذين ظهرت صورهم في كتاب أغاني السيدة العذراء Cantigas de Santa Maria (في القرن الثالث عشر) وهي آلات قدَّمها المغاربة للأسبان . ولم يكن هناك أي تقدم أو تطور يُذكر

سجلته المصادر التاريخية طوال تلك القرون السبعة» .

«وكانت موسيقى المغاربة والعرب لا زالت كما هي فردية اللحن ولم تعرف استعمال فن الأرچانوم أو تعدد الأصوات أو أي تطور له على الأراضي العربية أو استعمال الآلات الموسيقية ذات المفاتيح [كآلة الأرغن مثلا] . وكانت هناك آلات أسرة العود الجميلة التي تتراوح أحجامها من آلة الكيثرون الروماني الكبير بارتفاع ستة أقدام ، والتيوربو البادوان ذي الخمسة أقدام إلى المندولين الصغير ، وهي آلات تطوّرت صناعتها في إيطاليا . ولكن آلات العود العربية لا زالت في ذلك الوقت خشنة وغير مصقولة المظهر وبدائية في تكوينها وأدائها»[١٤] .

وكما هو مُقترح قد يكون البطء الذي اتَّسم به تطور العرب موسيقيا حقيقة واقعة وسبب ذلك ليس بعيد المنال ، ومن الصَّعوبة بمكان فصل الفن عن السياسة ، خاصة إذا علمنا أن الحياة الاقتصادية والثقافية لعرب المشرق لم ترجع لسابق عهدها من الرُّقي والتقدم منذ تدمير وتخريب مدينة بغداد عام ١٢٥٨ . ومصر التي حافظت وأبقت على بقايا أثر الخلافة [الفاطمية] وقعت في قبضة العثمانيين الأتراك عام ١٥١٦ ، مما سرَّع وعجَّل في عملية سقوط وانهيار الثقافة هناك . كما انقطعت الحضارة في الغرب الإسلامي منذ سقوط غرناطه عام ١٤٩٢ وما رافقه من طرد ونزوح جماعي للموريسكس[١٥] [عرب الأندلس] . وكان ذلك سيحدث بالتأكيد لأي قطر أو شعب يتعرَّض لظروف مماثلة .

وحتى الآن نجد أن هذا الأمر له قليل من الأهمية في واقع الجدل و النقاش الحالي ، لأن التأثير العربي على موسيقى غرب أوروبا قد أثبت وجوده على أرض الواقع بوقت طويل قبل وقوع الأحداث المذكورة أعلاه [سقوط بغداد وغرناطه] . وأيضا قد يكون من المفيد أن نلاحظ أنه لو طُلب من شخص عربي التعليق على الآلات الموسيقية المُستعملة في بريطانيا [في هذه الأيام] . وأن يُشير فقط لآلة كمان بدائية ذات وتر واحد وصفَّارة قصدير صغيرة ومزمار القربة ، وهذا الشخص يمكن أن يرى موسيقي متجوِّل في شوارع هذا البلد سوف يضحك بكل بساطة وعفوية على ذلك . وأيضا هذا في الحقيقة ما قصدتهُ [الآنسة] في

نقدها لي بخصوص آلات الموسيقى العربية .

وإذا كان مطلوبا منا بجدّية مقارنة الآلات الموسيقية العربية المصرية المعاصرة كما يستعملها الموسيقي المحترف مع مثيلاتها في أوروبا . سوف نجد الكثير من آلات موسيقية جيدة الصُّنع كأنواع من الأعواد والكمنجه (كلاهما الإفرنجية[١٦] والجوزه) [الكمنجه مصطلح تركي أطلقه الموسيقيون العرب على آلة الكمان في بداية استعمالها في مصر في منتصف القرن التاسع عشر ، والجوزه آلة رباب شعبية صغيرة] ، القانون ، النَّاي ، وآلات الإيقاع الجميلة حقا من طبول ودفوف . وكان صُنَّاع الآلات الموسيقية العربية في العصور الوسطى يُتقنون صناعتهم ويقومون بها بكل عناية ودقَّة فائقة كما أخبرنا بذلك صاحب «كتاب كنز التحف»[١٧] . وكانت المواد الخام التي تُصنع منها الآلات كالأخشاب والأنابيب وغيرها من المواد الخام يتمُّ اختيارها وتجهيزها باهتمام وعناية كاملة . كما أن الزخارف والحليات على تلك الآلات كان يتمُّ تركيبها ليس فقط من عرق اللؤلؤ والعاج (التي لا زالت باقية في آلات المندولين والبانجولين الاوروبية) ولكن من أشغال الذهب المُرهف والفضة مثلها في ذلك مثل الأحجار الكريمة ، وكان لصانع تلك الآلات مُطلق الحرية في الابتكار والإبداع .

ولتُبرهن الآنسة شليسنجر على صحة نقطة أخرى من نظريتها قدَّمت آلة موسيقية جديدة كانت من نتاج ظهور واستعمال فن الأرچانوم . ، فقالت : «كان من أوائل النتائج المُثمرة من هذه الانطلاقة المباشرة الجديدة (فن الأرچانوم) في موسيقى غرب أوروبا اختراع آلة الـ organistrum وهي آلة جديدة صُممت خصيصا ، كما يدلُّ اسمها ، لأداء فن الأرچانوم . وفي هذه الآلة ظهرت لأول مرة طريقة وأسلوب جديد لطرق الأوتار وجعلها تهتز ، بقدر ما هو معروف في وقتنا الحاضر [أواخر عشرينيات القرن الماضي] ، أي يعني ، عن طريق عجلة غير منزلقة [مكسوة بمادة صمغية صفراء تمنع الانزلاق كتلك المُستعملة مع أقواس أسرة آلة الكمان] يُحرِّكها باستمرار ذراع الإدارة فوق ثلاثة أو أربعة أوتار مُطلقة لتصوِّت معا في ذات الوقت[١٨] .

وقد يكون هناك قليل من الشك كما أشار Canon Galpin ، حول أن العجلة غير المُنزلقة تمَّ اقتراحها وانبثقت من قوس الآلات الوترية المذكورة أعلاه[19] ، وهذه الأداة أو الوسيلة [العجلة] بشكل عام هناك اعتراف بأنها قد تمَّ استعارتها من الشرق ، والاحتمال الأكبر من العرب[20] . إن استعمال القوس ضمَّنه الفارابي (متوفى عام ٩٥٠)[21] وإخوان الصَّفا[22] (في القرن العاشر) وابن سينا (المتوفى عام ١٠٣٧)[23] ، وهذا كان من ترتيب ووضع Hugo Rieman الذي جادل ليُبرر أن القرن الرابع عشر قد شهد أقدم إشارة للآلات الوترية القوسية عن طريق المشارقة[24] .

وذلك كان كذلك ، والسؤال الذي يتبادر لنا الآن ، إذا كانت الآنسة شليسنجر تُصدِّق أن : «أي خطوة في التقدم والنمو يُصاحبها تطورات مناسبة ومماثلة لها في مجال صناعة الآلات الموسيقية» كما هو الحال مع المثل الذي قدمناه لفن الأرچانوم وآلة الأرچانيستروم . وربما لا نستطيع تطبيق نفس البرهان والحُجَّة في موضوع العرب ؟ وإذا كانت العجلة غير المنزلقة في آلة الأرچانيستروم ، التي تتسبب في اهتزاز وتصويت عدد من الأوتار في ذات الوقت ، كانت من ثمار ظهور فن الأرچانوم في أوروبا الغربية ، عندها حينئذ وبكل تأكيد لا يوجد سبب يمنعنا من القول بأن قوس آلة الرباب ، الذي كان قادرا على القيام بدور أو وظيفة مماثلة [للعجلة] ، كان من نتائج وثمار تحريض وحث مماثل لفكرة التركيب عند العرب ؟ ونحن أيضا قد أُخبرنا بأن آلات متنوعة من أسرة آلة العود ذات أحجام أكبر «لم يكن لها جذور أو تطور» بين العرب أو المغاربة الموريسكس ، ولكن ذلك حدث بين الإيطاليين أو منهم .

لقد أوضحتُ فيما سبق أن العرب كانت لديهم آلة عود قوسي هي آلة الطيوربو وما شابهها من آلات ، كما أنني حتى اقترحتُ أن المصطلح طيوربو قد يكون بالفعل إحياء لاسم عربي [قد يكون مشتقا من كلمة طرب][25] . وكان من السَّهل على إيطاليا بشكل كاف أن تطوِّر ما قد أحضره عرب الأندلس وصقليه إليها وتصل به إلى حد الكمال .

هوامش «الملحق السابع والعشرون»

١ . أنظر كتابي هذا صفحة ٢٢٥ .

٢ . أنظر كتابي «Studies in Oriental Instruments» . صفحة ٢٧ لمزيد الإطلاع على هذه الأسماء .

3. Schlesinger, Prec. of the Violin Family, p. 446.

4. Schl. Encyc. Brit., xx, 676.

5. Ibid., xxii, 950.

6. Schl. Music. Stand., xxvii,p. 62.

7. Ibid., p. 62.

8. Cf. Land, Recherches, . 128 - 29, 163-4. Carra de vaux, Le Traite des rapports musicaux, 60. .

9. Land, Remarks, etc., in Trans, Ninth Int. Cong. Of Orientalist, ii, 155. Collangettes, Journal Asiatique, Nov.,- Dec., 1904, p. 373.

متبوعا بإفادة وعرض. Casiri, (Bibl. Arab.-Hisp. Escur, i, 347.) هناك العديد من الكتاب يتصوّرون ويعتقدون أن مخطوط «كتاب الموسيقى الكبير» للفارابي بمكتبة الايسكوريال يحتوي على أكثر من ثلاثين صورة للآلات الموسيقية يصاحبها عدد من المدونات الموسيقية المكتوبة [بالنوتة] . وهذه في الحقيقة مجرد مبالغة .

Cf. Russel, A., Nat. Hist. of Aleppo.. (1794), i, 386. Crichton, A., Hist., of Arabia, ii, 117.

10. Is European Musical Theory Indebted to the Arabs? p. 19

11. Brit. Mus. MS., or. 2361, fol. 236, v. Cf. Lavignac, i, 354.

12. Berlin MS., 5530, fol. 30, v.

13. Brit. Mus., or. 2361, fol. 237.

14. Op. cit., p. 10.

١٥ . أنظر كتابي Hist. of Arab. Mus., Chap. Vii.

١٦ . أو [كمنجه] رومي وهو النوع الأوربي من آلة الكمان

١٧ . كنز التحف ، المقولة الثالثة .

18. Op. cit., p. 13.

19. Galpin, Old English Instruments of Music, p. 102.

٢٠ . تقول الآنسة شليسنجر في صفحة ٣٩٨ من كتابها : «أسلاف أسرة الكمان» ويمكن الرجوع أيضا لمقالتها عن آلة الرباب في : ,Enyclopaedia Britannica xxii : «اعترف العرب أنهم استعاروا آلة الرباب من الفرس ، وغالبا قوسها أيضا ، ولكن ما لم يتمّ إعلانه فعليا أن العرب استعاروا قوس [الكمان]من الفرس» ولم أجد أي مصدر أو مرجع عربي يُؤكد اعترافهم بأنهم استعاروا آلة الرباب من الفرس . على الجانب الآخر ، هناك أسباب وجيهة أن نصدق أن العرب كانوا يعتبرون الرباب آلة محلية المنشأ أو هي من إنتاج محلي . أنظر : « .Berlin MS., 1233, fol.,v.47أنظر أيضا :Bodleian" "MS.," 1842, fol. 78,v. ، التي منها يتضح لنا أن آلة [الرباب] المستطيلة قد استعملها البدو العرب بشكل خاص . كما أن العرب كانوا يستعملون مصطلح «القوس» دائما للإشارة لأداة استخراج أصوات آلة الكمان والرباب . وعلى ما تقدم نجد أن جدالها المأخوذ من كتاب : ") : Cark Engel Early History of the violin Family,"13") عن استعارة العرب لاسم قوس الكمان الشعبي [الرباب] من الفرس عديم القيمة وعديم الفائدة . وعلى الجانب الآخر أيضا أن الفرس قد استعاروا الكلمة العربية zakhma زخمه للدلالة على الريشة التي تُعزف بها آلة العود ، وحتى أنهم استعملوا الكلمة للدلالة على قوس الكمان الشعبي .

21. Kosegarten, Lib Cant., 77.

٢٢ . إخوان الصّفا ، الجزء الأول ، صفحة ٩٢ .

٢٣ . ابن سينا ، مخطوطة المكتب الهندي ، رقم ١٨١١ ، مجلد ١٧٣ .

24. Rienmann, Dict. Mus. (4th. Edit.), s.v. Arabian and Persian.

٢٥ . أنظر الملحق الرابع .

الملحق الثامن والعشرون
ما كتبه المؤلف ڤيللوتيو Villoteau
وآخرون عن تأثير الموسيقى العربية

يُعتبر ڤيللوتيو (المتوفى عام ١٨٣٩) من أوائل المدافعين عن تأثير الموسيقى العربية في نظرية الموسيقى [الغربية] . فوجود التشابه بين سلم العرب [الموسيقي] وبين سلم الراهب الإيطالي چويدو الأريتسي(المتوفى عام ١٠٥٠) جعل ڤيللوتيو يقول إنه هناك أكثر من سبب يجعلنا نفترض أن الأخير [چويدو] قد استعار من الأول [العرب] نظريته الموسيقية . كما اعترف ، رغما عن ذلك ، أن نظرية العرب قد قامت ونشأت بعيدا عن النظام الإغريقي ، ولكنه قال : «طبقا لجميع المظاهر نجد أن الأخيرة [النظرية العربية] كانت النموذج المُقتدى لـچويدو الأريتسي[١] .

وبالعودة إلى سنوات مبكرة نجد السيد John Hawkins (المتوفى عام ١٧٨٩) قد لَّمح وأشار للتأثير العربي ، حيث قال : «فيما يتعلق بنظرية الموسيقى لا يبدو أنه قد تمَّ صقلها تماما في أسبانيا قبل عهد Salinas المولود عام ١٥١٣ ، ولكن من الممكن أنه بالنسبة لهذا العلم ، كما هو الحال مع علوم الهندسة والفلك والطبيعة ، وغيرها من فروع العلم والتعلم نجد أن العرب ومن انحدر منهم ربما كانوا هم معلمي الأسبان»[٢] . وبعد مرور قرن ، نجد Oscar Fleischer يتساءل أيضا إذا لم يوجد أثر على نظرية الموسيقى الأسبانية يمكن عزوه للعرب ، خاصة بالنظر إلى أن فرنسا كانت تنقل وتستعير من الفارابي في القرن الثالث عشر[٣] . وطبعا ، هناك العديد من المنظِّرين الأسبان الذين سبقوا ساليناس (المتوفى عام ١٥٩٠)[٤] . ومن بين أشهر وأبرز أولئك المنظِّرين نجد Raimundo Lull (متوفى عام ١٣١٥) وRamos de Pareja (متوفى حوالي عام ١٥٢١) ، بالرغم من أنه لم

يقم أي منهم بالكتابة فعلا في أسبانيا .

ما هي الفوائد التي قد جناها أولئك الكتاب واستمدُّوها من تعاليم العرب ؟ للإجابة على هذا السؤال ليس أمامنا إلاَّ الحدس والتخمين . رايموندو لولْ مثلا بالتأكيد كان مُستعربا ، ويجب أن نسلِّم ونقتنع بأنه كان مُلما ومطِّلعا على ما لدى العرب في هذا العلم يمكن الاستفادة منه ونقله . وفي تعريفه للموسيقى ما قد يُعتبر صدىً للتعاليم الفارابيه[٥] : «Musica est duplex; naturalis et artificialis» . ونجد نفس هذا التعريف قد ورد عند معاصره Zamorensis Johannes Aegidius (حوالي عام ١٢٧٠) ، وهو مُنظِّر أسباني كان مُلمًّا بكتابات قسطنطين الإفريقي (المتوفى عام ١٠٨٧) الذي يُعتبر من أوائل المترجمين للأعمال العربية إلى اللغة اللاتينية[٦] .

ويمكننا تتبع أثر تعريف الفارابي في فترة مبكرة تصل إلى عصر Johannes Cotto وكتابه Epistola ad Fulgentium الذي يرجع تاريخه المحتمل إلى حوالي عام ١١٠٠ ، وبعد ذلك أو متأخرا عنه نجد Adam de Fulda (حوالي عام ١٤٩٠)[٧] . وإذا كان التعريف الذي أورده جوهانيس كوتُّو فارابياً فهذا قد يمكننا أن نحدد تاريخ رسالته أو كتابه إلى وقت متأخر قليلا عن الوقت المُحدد لها سابقا . وإذا كان «كتاب إحصاء العلوم» للفارابي لا يبدو أنه قد ظهر باللغة اللاتينية تحت عنوان «De Scientiis» أو «De Divisione Omnium Scientiarmum» حتى منتصف القرن الثاني عشر عندما ظهر في ترجمات كل من John of Seville وGerard of Cremona .

في ذات الوقت يجب أن لا نتغاضى ونتغافل عن الحقيقة التي مفادها أن أي معلومة مجرّدة يمكن أن تنتقل شفهيا عن طريق دارسين أوربيين درسوا العلوم العربية وأتقنوها . وإذا كان جوهانيس كوتُّو انجليزيا ، كما هو مقبول عموما ، عندها سنُشير إلى الشخصيات العلمية التالية باعتبارها وسائط محتملة أيضا : Petrus Anfusi (في حوالي عام ١١٠٦) ، Adelard of Bath (حوالي ١١٣٠) ، Robert of Retine أو Abraham ben Ezra (حوالي عام ١١٥٨ ـ ٥٩)[٨] . وهناك

إشارة أو معلومة أوردها السيد J. B. Trend عن تأثير الغجر في الموسيقى الأسبانية(٩) تقودني وتشجعني على أن أُقدِّم في هذه المرحلة سؤالا مهما عن نشأة الغجر أعتقد أنه جدير بالاهتمام والإجابة . يقول ، في هذا الصدد ، السيد تريند : «أن قبائل الغجر قد جاءت من الشرق» ، وأن أصولهم ونشأتهم ، من ناحية ثانية ، يلفها الكثير من الأسرار والألغاز والغموض .

ومنذ عدة سنوات قام المستشرق الألماني المعروف والمشهور السيد M. de Goeje بتفسير أصول ونشأة المصطلح Tsigan أو Tzigane بأنه قد جاء من الفارسية chang (آلة هارب) أو من العربية zang (السُّود) [الزنج] . ومع ذلك تمَّت الإشارة إلى أن أنسب صيغة للكلمة المصطلح كانت Atzigan أو Atzingan وهو اسم مشتق من ألـ Athinganoi وردت عند أحد المؤرخين البيزنطيين في القرن التاسع . والأكثر تشويقا في نظريات المستشرق م . دي جويج وصفه للغجر بأنهم جاءوا من بلاد الكلدان عن طريق آسيه الصغرى إلى أوروبا . وفي أيام الخليفة العباسي المأمون (حكم بين عامي٨١٣-٨٣٣) والخليفة المعتصم (حكم بين عامي ٨٣٣-٨٤٢) نقرأ عن جماعة من الهنود كانت تحتل أرض المستنقعات بين البصرة والوسط في كلدايه [في بلاد العراق] ، سمَّاهم العرب Zutts وهي كلمة مشتقة ، كما يبدو ، من الكلمة السنسكريتيه jati (من الأغلب أن تكون yati) .

وفي تلك الفترة أيضا كان الزوتّس يُشكِّلون تهديدا حقيقيا للدولة [العباسية] لخروجهم عن القانون وسلوكهم العدواني وتمرُّدهم على السلطة ، مما جعل الدولة تبعث إليهم بحملة عسكرية لإخضاعهم وإنهاء تمردهم . وبعد عدة شهور من العداء استسلم الزوتّس . وفي شهر يناير من عام ٨٣٥ وهم يرتدون لباسهم الوطني وعلى أنغام الموسيقى الصادرة من آلاتهم الوطنية الشعبية كانوا يُرحَّلون إلى Anazarba على حدود بيزنطه . وبعد مرور عشرين عاما علمنا أنهم دخلوا آسيه الصغرى تحت اسم Athinganpi(١٠) .

والسؤال الآن كيف استطاع الزوتّس الاستقرار في كلدايه ؟ وتوضيح منطقي

وإجابة واقعية عن هذا السؤال نجدها في كتاب «روضة الصَّفاء» للمؤرخ الفارسي Mirkhwand (متوفى عام ١٤٩٨) . حيث يروي هذا المؤلف أن الملك السَّاساني بهرام جور (متوفى عام ٤٣٨) أقام وأسَّس مستعمرات في جميع أنحاء البلاد وطّن فيها آلافاً من المغنيين والراقصين المحترفين استجلبهم من هندوستان . وقال ميركواند أن الزوتّس قد انحدروا من أولئك المُستَعْمَرين الذين من النادر أن تجد واحدا منهم غير موسيقي[11] . وليس مُستبعدا بل من المحتمل أن الزوتّس بقوا في مستعمراتهم بأرض المستنقعات منذ عهد ما قبل الدعوة الإسلامية عندما تسلّط عليهم وحكمهم الفارسي دهقان في كلدايه .

والموسيقى الغجرية ذات طابع شرقي ، وأينما وجدتها ، خاصة في بلاد البلقان ، تجد أن هذه الموسيقى تحمل الكثير من مظاهر الموسيقى العربية التركية البارزة . ونجد أن آلـ schetra (آلة كمان) الغجرية قد اشتُقّ اسمها من الفارسية sitara . ويُضاف إلى ذلك ، أن السيد تريند أخبرنا أن : «أغاني الجنوب الأسباني في الغالب قد تأثرت كثيرا بالغجر الذين كانوا لا يزالون مقيمين على الأرض ويغنُّون متأثرين بالموريسكس [المغاربه] الذين ذهبوا منذ ثلاثمائة عام مضت» . وهذا ببساطة يعني أن تأثير الغجر هو في الحقيقة تعزيز للأفكار الشرقية التي لقّحت بالفعل موسيقى النصف الجنوبي من شبه الجزيرة الأيبيرية خلال الاحتلال [الحكم] العربي .[12]

1. Villoteau, op. cit. i, 858-9. See also his "Recherchessur l'analogie de la musique avec les arts" i, 357. Combarieu, "La musique et la magie," p. 181-2. Raouf yekja Bey, "Revue Musicale," 15 Avril, 1908. Sorino-Fuertes ("His. De la musica Aspanola," i, 152).

ويقول سورينو أن الراهب چويدو درس في قطالونيه حيث اكتسب جيربيرت علومه العربية ، وأقترح أنه هنا [في قطالونيه] قد اكتسب چويدو أيضا معرفته بالقراءة الصولفائية solfeggio . (S.I.M.G.) الجزء الأول صفحة ٥٥٣ .

2. Hawkins, "A General History . of Music," bk. ix,chap. 83

٣ . . "Vierteljahrsschrift Fur Musikwissenschaft," iv, 27. ، ويبدو أن سوريانو فويرتيس يعتقد أن «كتاب الموسيقى الكبير» للفارابي كان كتابا منهجيا مقررا في مدارس أسبانيا المسيحية .

Hist. de la Musica Espanola," i, 89. "Neue Nahrung erhielten diese allegorisierenden Bestrebungen durch das Eindringen arabischer Elemente im 10. Bis 2 Jahrhundrt." Abert, "Die Musikanschaung des Mittelalters," pp. 143, 169, 175

4. For early Spanish theorists see Riano, "Notes on Early Spanish Music," p. 70.

5. Raimundo Lull, "Opera" (1617), p. 209 . Prumiensis (Gerbert, "Script.," i, 232, 236). .

للتعرف على تعريفات كلاسيكية أقدم من ذلك أنظر أريستوكسينوس : (Meibom, i, 1) ، Aristeides : (Meibom, ii, 7 207) ، بوئيوس : الجزء الأول صفحة ٢ . كاسيودوروس : (جيربيرت ، Script الجزء الأول ، ١٦) ، أيزيدور : (جيربيرت ، Script ، الجزء الأول ، ٢١) .

٦ . . Gerbert, "Script" ii, 378, 392. ، وأنظر كتابي هذا صفحتي ٨٩-٩٠ .

7. Wooldridge, op. cit., i, 77. Cf. Grove's "Dict.," s.v. Gerbert, "Script," iii, 333.

٨ . أنظر كتابي : Arabian Influence on Musical Theory ، صفحة ١٢- ١٨ . لقد كان العديد من الدارسين الإنجليز يقيمون في أسبانيا خلال القرن الثاني عشر ، وكتب جون الإشبيلي عملاً خاصاً لمواطن إنجليزي هناك كان يُسمّى : Gauco and William ، أنظر هسكين : «Mediaeval Science» ، صفحة ١٢٧ .

9. Trend, "The Music of Spanish Histoty," 32-3.

10. M. de Goeje, "Memoire sur les migrations des Ziganes a travers l'Asie" (1903)

١١ . Mirkhwand "Raudat Al-Safa" i, ii 357" أنظر النص االفـارسي في كـتـاب : "Histoire des Sassanides" (Paris, 1843), p. 217 .

12. Chavarri, "Musica Popular Espano;a" (1927), 24-6

الملحق التاسع والعشرون
الترجمات العربية من الإغريقية

كردَّة فعل عن النص الذي أوردتهُ سابقا والذي مفاده : «ترجم العرب ما بين القرنين الثامن والحادي عشر عدداً من الرسائل العلمية الموسيقية لم تعرفها أوروبا حتى الآن .» قالت الآنسة شليسنجر : «مطلوب معرفة من قام بتلك الترجمات والتواريخ التي تمَّت فيها»(١) . نحن نظن أن ذلك العمل [الترجمة]قد تمَّ وأُنجز بين القرنين الثامن والحادي عشر عن طريق كلية للترجمة أسَّسها في بغداد حنين ابن إسحاق .

وتلك الترجمات العربية ، مع بعض الاستثناءات ، كانت مفيدة فقط للمنظِّرين العرب أنفسهم ، ونحن نريد أن نعرف متى تمَّت إعادة الترجمة إلى اللاتينية وعندها أصبحت مُتاحة لطلبة الفصول المُتقدِّمة في أوروبا . ومن المحتمل أن ذلك قد تمَّ ليس قبل نهاية القرن الثاني عشر على أقصى حد ، وبالنسبة لكلية الترجمة من العربية إلى اللاتينية التي أسَّسها Raymund أسقف مدينة توليدو عام ١١٣٠ ، قد بدأت قبل كل شيء بأعمال أرسطو والكتابات الإغريقية في الطب ، الرياضيات والفلسفة ، فما هي الحقائق على أرض الوقائع يا تُرى ؟ من المعروف أن تاريخ الترجمات من الإغريقية إلى العربية يسبق بقرن كامل تأسيس ما يُسمَّى بكلية المترجمين في بغداد ، كما شهد بذلك ما ورد في كتاب «أرض مفتاح النجوم» لـ Hermes في ألـ Ambrosian Library المؤرخ في عام ٧٤٣ ، من أن الترجمات في عدة مواضيع من علوم الرباعية قد تمَّت في عهد الخليفة المنصور (حكم بين عامي ٧٥٤-٧٧٥)(٢) ، وقد تكون تلك الترجمات قد شملت كُتبا في نظرية الموسيقى . وقد علمنا أسماء بعض

المترجمين ومن بينهم يوحنّا ابن البطريق (المتوفى عام ٨١٥) .

لم يكن بيت الحكمة في بغداد مجرد كلية للمترجمين فقط كما حاول بعضهم الإيحاء بذلك ، بل كان كلية متكاملة بما تحويه الكلمة من معنى ، مثلا مجموعة أو طقم من العلماء الدارسين المتفرغين للدراسة والمندمجين بجدية في عملهم العلمي والبحثي في فروع المعرفة المتقدمة ، وكانت الترجمة جزءاً فقط من العمل الذي كان يقوم به أولئك العلماء[٣] . علاوة على ذلك فإن حنين ابن إسحاق (الذي عاش بين عامي ٨٠٩-٨٧٣) بالرغم من أنه أحد المترجمين إلا أنه لم يكن هو المؤسِّس بل كان من بين المترجمين المتأخرين وعمِل تحت توجيه وتدريب يحيى ابن مسويه [مسكويه] ، مدير ومُوجِّه الترجمات من الإغريقية في العلوم والفلسفة بما فيها الموسيقى كما أخبرنا ليو الأفريقي .

كان الخليفة العباسي المأمون (الذي حكم بين عامي ٨١٣-٨٣٣) هو المؤسِّس الحقيقي لبيت الحكمة ، وقد ورد في الفهرست قصة تأسيس هذا البيت (حوالي ٩٨٨) ولم يرد التاريخ الحقيقي لتأسيس البيت ولكن يبدو أنه بين عام ٨١٣ ، وهو تاريخ تبوء الإمبراطور البيزنطي ليو الأرميني سدة الحكم ، و٨٣١ وهو تاريخ وفاة يحيى ابن أبي منصور الذي كان أحد المنهمكين في الدراسات الفلكية بالكلية[٤] ولا يوجد تدوين للتاريخ الحقيقي الذي تُرجمت فيه أعمال أرسطو ، أريستوكسينوس ، إيوكليد ، نيكوماكوس وبطليموس وغيرهم إلى اللغة العربية ، ولا نستطيع أن نتأكد من معرفة من كان أولئك المترجمون الذين قاموا بترجمة تلك الأعمال . وإذا كانت تلك الأعمال والرسائل بين أيدينا الآن لتمكّنا من إجابة تلك الأسئلة على وجه الدقة .

ولسوء الحظ ، كل ما وصل إلينا هو عبارة عن شذرات قليلة من أعمال الإغريق في الموسيقى ترجمها حنين ابن إسحاق[٥] ، منها : «De Anima» لمؤلفها أرسطو وهي تحتوي على جزء عن الصوت ، ورسالة الموريستوس ، أرشميدس وأبوللونيوس عن ألـ hydraulis الآلات الموسيقية المائية وغيرها من الآلات[٦] . وبسبب الأحداث الجسام من حروب ومحارق وإبادات حدثت في

المشرق والتي نذكر من بين من قام بها : المماليك الفاطميون (في القرن الحادي عشر) ,السلطان المغولي هولاكو (القرن الثالث عشر) وتيمورلنك(في القرن الرابع عشر) ، وفي الغرب الوزير المنصور (القرن العاشر)[٧] والكاردينال أكزيمينيس (القرن الخامس عشر) ، لقد تسبَّبت تلك النكبات المذكورة في ضياع ملايين الكتب التي أُحرقت وأُبيدت فوق أرفف مكتباتها في معظم العواصم العربية[٨] .

بينما نجد أن أقدم إشارة خاصة بالترجمات العرب - إغريقية لأرسطو ، أريستوكسينوس ، إيوكليد ، نيكوماكوس وبطليموس وردت عند ابن عبد ربِّه (متوفى عام ٩٤٠) ، والمسعودي (متوفى عام ٩٥٧) ، وأخيرا الفهرست (حوالي عام ٩٨٨) وهذه يمكن إرجاعها لتواريخ أبكر من ذلك[٩] . ومن المؤكد أن الكندي (المتوفى عام ٨٧٤) قد استعار من نظريات الإغريق والأكثر ترجيحا من ترجمات لتلك الأعمال . ويبدو أن رسائله الموسيقية [الكندي] قد كُتبت في أيام حكم المعتصم (بين عامي ٨٣٣-٨٤٢) وبكل تأكيد قبل عهد المتوكل (حكم بين عامي ٨٤٧-٨٦١) ، وهكذا يتَّضح أن الترجمات من الإغريقية قد حدثت في وقت أبكر من ذلك[١٠] .

لقد رأينا بالفعل في أثناء حياة إسحاق الموصلي أن عددا من تلك الترجمات قد تمَّت ترجمتها خارج بيت الحكمة ، ومن شواهد وأدلة داخلية علمنا أن ذلك قد حدث قبل عام ٨٤٧[١١] . وقد ارتبط محمد أحد إخوة بني موسى (المتوفى عام ٨٧٣) بدراسة علم الموسيقى[١٢] . وقد يكون أولئك الإخوة قد ساهموا ببعض الترجمات مع حنين ابن إسحاق . كما أن ابن فرناس (المتوفى عام ٨٨٨) الذي يُنسب إليه أنه أوَّل من علَّم ودرَّس علم الموسيقى في الأندلس ، ومن المُرجَّح أنه عُدَّ كذلك لأنه قدَّم نظريات علماء الإغريق . ومهما كان الأمر ، فمنذ عهد الفارابي (المتوفى عام ٩٥٠) ظهر وبدا أن المُنظِّرين العرب قد استطاعوا وتمكنوا من الإلمام بنظريات الإغريق الموسيقية ، ومع آخر الأسماء المذكورة نجد أثر كل من أريستوكسينوس ، بطليموس ، إيوكليد وThemistius[١٣] .

تقول الآنسة شليسنجر : «أن تلك الترجمات ، باستثناء قليل منها ، قد أفادت فقط المنظِّرين العرب أنفسهم» . وبالرغم من ذلك ، لم تخبرنا الآنسة عن ماهية تلك الاستثناءات ، ولكن أي دارس للموسيقى الشرقية في العصور الوسطى سيعلم أن كُتَّاب نظرية الموسيقى الفرس والأتراك والهنود والسِّريان قد استفادوا مباشرة أو غير مباشرة لدرجة غير محدودة . وكسؤال نوجهه ونطلب الإجابة عليه : «نريد معرفة متى تمَّت إعادة ترجمة تلك المخطوطات إلى اللغة اللاتينية حيث أصبحت مُتاحة للفصول التعليمية في أوروبا» ، ويجب أن يكون واضحا أن إعادة الترجمة للغة اللاتينية ليس بالضرورة أن يكون حالة أساسية لا غنى عنها لاستفادة أوروبا من الترجمات العرب ـ إغريقية .

خلال الخلافة الأموية في الأندلس (بين القرنين الثامن والحادي عشر) كان الدّارسون الأوربيون يتقاطرون في حشود هائلة من كل حدب وصوب نحو مدينة قرطبه[١٤] وكانت اللغة العربية هي لغة الحياة والعلم التي أتقنها ألـ Muzarabes [المستعربون] وهم المسيحيون الذين كانوا يعيشون تحت الحكم الإسلامي ، والـ Mudejares وهم المسلمون الذين كانوا يعيشون تحت الحكم المسيحي في بعض الإمارات[١٥] . وبناء على ذلك كان في إمكان الدارسين الاستفادة من المعين العربي مباشرة . وقد علمنا فيما بعد أن Roger Bacon عندما كان يُحاضر في عدد من تلاميذه الأسبان في جامعة أكسفورد كان مخطئا في استعمال ترجمات لاتينية عن اللغة العربية ، و كان أولئك المستمعون يسخرون من فعلته تلك لأنهم كانوا يعرفون مصادره وشواهده الأصلية باللغة العربية[١٦] .

وكانت الأديرة المسيحية خارج الأراضي الأسبانية تزخر بالمخطوطات العربية في القرن الحادي عشر[١٧] ، بينما ذلك كان أمرا معتادا في صقلية النورمانديه خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر[١٨] . لقد اتَّخذتُ موقفاً ، في مكان آخر ، من الاقتراح القائل بأن نهاية القرن الثاني عشر كانت أول فترة زمنية شهدت ترجمات لموضوعات موسيقية من اللغة العربية إلى اللاتينية[١٩] . وبالفعل ، سواء أكانت تلك الرسائل العلمية العرب ـ إغريقية معروفة في

ترجمات باللغة اللاتينية أم لم تكن ، فإن الحقيقة تبقى كما يلي : أن مجرد وجود تلك الأعمال باللغة العربية ودراستها من قبل العرب يجب أن يكون قد أعطى أعلى النتائج وأجودها .

وكما علمنا سابقا فإن بيزنطه نفسها قد أغفلت وتغاضت عن العلوم بشكل كامل[٢٠] . ومنذ القرن الرابع وامتدادا خلال الفترة المشرقة المتألقة التي شهدت الترجمات العربية من الإغريقية كانت فيها بيزنطه خرساء بكماء . وبالفعل كما قال Oman أن القرنين السابع والثامن كانا يمثلان عهدا مظلما في الثقافة البيزنطية . وتحت ضغط حركة الثقافة العربية بشكل عام أصبحنا نرى شيئاً من الإحياء والإنعاش تحت حكم الأباطرة الواقعيين الموضوعيين(بين عامي ٨٨٦-٩٦٣)[٢١] . وفي عام ٩٦٨ ، عندما زار مبعوث الإمبراطور Otto I مدينة القسطنطينيه وجد كُتبا في العلوم العربية مُتداولة ومُستعملة[٢٢] .

وفي القرن الحادي عشر كسر Psellos حاجز الصّمت حول نظرية الموسيقى ، بالرغم من كل ذلك كان يعمل على أن يكون ناقلا للمعرفة وهو في كامل الهدوء والسلام[٢٣] . إنهم العرب وحدهم الذين أظهروا درجة ما أو مستوى من الاهتمام بنظرية تأملية فكرية . وبالرغم من حالات الطيش والحماقة المبكرة ، فإن الترجمات العربية من الإغريقية كانت عموما قد تمّت بحرفية أعلى من تلك التي واكبت الترجمات المتأخرة من العربية إلى اللاتينية[٢٤] . لقد أدان روجير بيكون الترجمات المتأخرة[٢٥] ، وحثّ على ضرورة الإلمام باللغة العربية لإتقان واكتساب العلوم بشكل عام[٢٦] . ومثله في ذلك مثل Adelard الذي يُفضّل ويُعطي أولوية للعربي ويقدمه عن مدارس ألـ Gaulish ، وهو يسخر أو يُشهّر برجال مدارس باريس الذين كانوا يشيرون لـ Hales : «كما لو كان هو أرسطو أو ابن سينا أو أڤيرويس Averroes[٢٧] .

هوامش «الملحق التاسع العشرون»

1. “Musical Standard,” xxvii, 23. b.

2. A-Mass'udi, viii, p. 291

٣ . كان بنو موسى من أوائل العاملين في بيت الحكمة ، وكانوا يتقاضون خمسمائة دينار ذهب شهريا مقابل قيامهم بالترجمة . «الفهرست» صفحة ٤٣ .

٤ . Baron Carra de Vaux ("Avicenne," 55) ، يعتقد البارون أن ذلك قد تأسّس حوالي عام ٨٣٢ ، وهذا يبدو بوضوح متأخرا جدا .

٥ . أنظر كتابي : "History of Arabian Music," ، الصفحات ١٢٦-١٢٧ .

٦ . أنظر كتابي : «Organ of the Ancients,»

٧ . أنظر كتابي : «Hist. of Arabian Music,» الصفحات ١٨٤ ، ١٨٦ .

٨ . الملايين لا تُعتبر لفظا مبالغا فيه . Ximenes نفسه كان مسئولا عن تدمير ما لا يقل عن ثمانين ألفا من المجلدات والكتب طبقا لتقدير حذر . . Conde, "El Nubiense, Desc. De Espana," p. 1. Al-Maqqari ("Moh. Dyn.," i, viii.) Cf. Prescott, "Hist. of Ferdinand and Isabella," and (Lea, "The Moriscoes of Spain." ، وهناك مؤرخ كاثوليكي أكد أن الرقم هو أكثر من مليون ، Robles "Vida de Ximenez," 104)

٩ . أنظر كتابي : "Greek Theorists of Music in Arabic Translation" ("Trans. Of the xviith Inter. Congress of Orientalists")

١٠ . أنظر كتابي : «Hist. of Arabian Music,» الصفحات ١٢٧ ، ١٣٩ .

١١ . أنظر الملحق الخامس والعشرون

12. "Al-Fihrist," 271. Ibn Khallikan, "Biog. Dict.," iii, 315.

13. Cf. "S. I. M. G." xi, 319.

١٤ . أنظر الملحق العاشر .

١٥ . أنظر الملحق الحادي عشر .

١٦ . Adelard of Bath (Twelft century) . Wood. "Antiq. Univ. Oxon." ، نسب خراب مدارس Gaul

للسراسينس [العرب المسلمين] ("Quaest, Nat.") ويبدو مثيرا للانتباه أن نعلم هل أخذ أديلارد نظريته عن الانتشار الكروي للصوت spherical propagation of sound من العرب أو من Vitruvius ("Quaest. Nat." cap. 21.)

17. "Annales Corbeiensis." An. 1094

١٨ . أنظر كتابي هذا صفحتي ٧٧-٧٨ .

١٩ . المرجع السابق صفحة ٢٤٦ .

٢٠ . أنظر الملحق الثاني .

٢١ . في أسبانيا المسيحية عندما كان الخليفة عبد الرحمن الثالث يريد ترجمة حديثة لأعمال إغريقية إلى اللغة العربية ، لا يمكن أن تجد في قرطبه عام ٩٥١ مسيحياً واحداً [يقوم بذلك] Al-Maqqari, "Moh. Dyn. xxv.

22. Liudprandi, "Legatio," cap. 39

٢٣ . أنظر كتابي هذا صفحتي ١٩٨-١٩٩ .

24. Leclere, "Hist. de la Med. Arabe, "ii, 346. Browne, E. G., "Arabian Medicine," 26

25. "Comp. Stud., " cap. viii.

26. "Comp Phil."

27. "Op. Tern.," xxxi.

الملحق الثلاثون
المخطوطات المغربيه الموريستيه

«مع احترام وتبجيل المخطوطات الموريستيه عن آلة الأرغن» تقول الآنسة شليسنجر . . . «نُضيف بقول ما يلي : الموريستوس ، كما أخبرنا السيد فارمر ، كانوا إغريقا ولكنهم Ameristos أميريستوس بالتسمية ، ورسائلهم الأصلية باللغة الإغريقية غير موجودة فعليا ، ولكنها محفوظة باللغة العربية»[١] . إن التفسيرات التي وُضعت لما قلتهُ (انظر كتابي هذا صفحة ١٢٨) هي بالأحرى أو على الأصح مضللة وخادعة . ما كنتُ أقصده أن العرب الموريستوس هي مرادفة للإغريقية . . . [كلمة يونانية] وهذا الأخير كان رياضيا وأخ لـ Stesichoros (حوالي ٦٤٠ - ٥٥٥ ق .م) . سواء أكان هذا الموريستوس مؤلفا لهذه الرسائل العلمية أم أن الاسم هو خطأ ارتكبه الناسخ ، لقد ناقشتُ هذا الموضوع في مكان آخر[٢] .

هوامش «الملحق الثلاثون»

1. Musical Standard, xxvii, 198, a.

2. Studies in Orential Musical Instruments, p. 30

الملحق الواحد والثلاثون
يحيى بن علي بن يحيى

كان يحيى بن علي بن يحيى ابن أبي منصور المنجِّم (عاش بين عامي ٨٥٦ - ٩١٢) مُدخل السرور على الموفَّق أخ الخليفة المعتمد. وكان ضليعا في العلوم الماورائية [الغيبيات والتنجيم] وشاعرا بارعا ومُنظِّرا موسيقيا[١]. كما كان هو مؤلف «كتاب النغم»[٢] وغيره من الأعمال العلمية المشابهة. وأحد هذه المؤلفات رسالة في الموسيقى تمَّ حفظها لنا[٣]، ووالده، الذي كان تلميذا لإسحاق الموصلي، كان هو أيضا متخصِّصا في إدخال السُّرور وشاعرا وموسيقيا[٤]. كما كان جدُّه أحد الشُّرَّاح المشهورين في بيت الحكمة التي أسَّسها في بغداد الخليفة العبَّاسي المأمون[٥].

كان يحيى بن علي، مثل غيره من أعضاء أسرته، ينتمي لطبقة من الكُتَّاب والمؤلفين في موضوع الموسيقى مُهتما بالجانب العملي أو تطبيق النظرية، مثله في ذلك مثل: إسحاق الموصلي، وعبيد الله بن عبد الله، وابن خرداذبه، أكثر من اهتمامهم بالجانب النظري أو نظرية تأملية فكرية كما فعل الكندي، السَّرخسي، ثابت ابن قُرَّه وقسطه ابن لوقه. ورسالته العلمية التي أشرنا إليها أعلاه تُعطي انطباعا واضحا وتبصُّرا في قواعد النظام العربي القديم الذي كان معروفا للرُّموز الرائدة التي ورد ذكرها في كتاب الأغاني.

لقد أوضحتُ في الملحق الثالث والعشرين أن النظام العربي القديم قد نشأ وتأسس منذ عهد ابن مسجح (المتوفى حوالي عام ٧٠٥ - ٧١٤). وبعد ذلك التاريخ، من ناحية ثانية، دخل في هذا النظام عدة حقائق مستوردة خاصة فيما يتعلق بالسُّلم الموسيقي. من بينها وُسطى الفرس (٨٨/٨١) ووُسطى زلزل

(٢٢/٢٧) ويليها النَّغمات المُجنَّبة (١٦٢ / ١٤٩ و ٥٤ / ٤٩) . ثم هناك التدفق الجدير بالملاحظة للموسيقيين من فارس وخراسان الذين يبدو أنهم أحضروا معهم السُّلم الموسيقي الذي يحتوي في أبعاده على «اثنين ليمًّا وكوما واحدة» كما وُجدتْ في الطنبور الخراساني . يُضاف إلى ذلك أن النظام العربي القديم في عصر ما قبل الدعوة الإسلامية الخاص بالطنبور الميزاني أو(الخراساني) .

وكانت تلك الحقائق والأفكار الجديدة مجتمعة مع غيرها من الابتكارات والإبداعات الأجنبية المستوردة سببا في إحداث دفعة ونقلة إلى الأمام وكان ذلك راجعا للدعم الكبير والتشجيع الذي قدَّمه الأمير إبراهيم ابن المهدي (المتوفى عام ٨٣٩) الذي كان مزاحما ومنافسا لإسحاق الموصلي . كما كان للابتكارات والبدع الجديدة غير المألوفة التي تجذرت في المنطقة أثر عميق في تغيير شكل الألحان الغنائية القديمة مما جعلها لا تبدو في أنماطها الأصلية القديمة . وهناك رسالة علمية تتحدث عن جدارة واستحقاق المبتكرين المجددين ، وعن المدافعين عن المدرسة العربية القديمة كتبها علي بن هارون بن علي بن يحيى (المتوفى عام ٩٦٣) ، ابن أخ يحيى بن علي بن يحيى وعنوان الرسالة : «كتاب رسالة في الفرْق بين إبراهيم ابن المهدي و إسحاق الموصلي في الغناء»[٦] . إنها بالأحرى تلك العناصر المقلقة المشوشة التي غزت الموسيقى العربية والتي يبدو أنها قد أثارت وأقلقت إسحاق الموصلي للقيام بإعادة صياغة النظام العربي القديم .

إلى حد الآن ، وبما أن تصحيح السُّلم الموسيقي كان هو الهم الأول والشغل الشاغل للجميع ، فإن مدوني الحوليات التاريخية كانوا يتباهون ، كما ذكرتُ سابقا[٧] بأن إسحاق توصَّل إلى الاستنتاجات التي توصَّل إليها في وقت سابق الإغريقي يوكليد وغيره من الأقدمين (الإغريق) بدون الإطلاع الفعلي والإلمام بكتاباتهم[٨] . وكان يجب على الآنسة شليسنجر أن تطلعنا على كيفية أن إسحاق لم يكن متفاجئا أو أُخذ على حين غِرَّة «بما كان يُسمَّى التطورات الجديدة في وضع السُّلم الموسيقي لآلة العود» . «وأنها كانت بالدرجة الأولى أو

الثانية ، كجزء من تكوينه وتدريبه في الوسط الفني الذي تربّى فيه ، أدّى إلى تبجح إسحاق بأن النظرية العربية القديمة» ، تُواصل هذه الكاتبة [شليسنجر] «حلّت نفسها [النظرية العربية القديمة] في السُّلم الفيثاغورثي في نظام يوكليد الإغريقي وغيره من المنظِّرين» .

«إن النظام العربي القديم الذي يعتقد البعض أن إسحاق الموصلي قد أعاد صياغته لم يكن نظاماً عربياً ، لكنه كان مجرد تلك الصيغة الخاصة للنظام الإغريقي القديم الذي كان يُعرف بالعظيم المتكامل وكان مُستعملا في آسيه الهيلينستيه ، في الإسكندرية وفي مملكة بطليموس القديمة»(٩) . في البداية ، سوف أُعلِّق على أنه لا أحد قد أشار لإعادة الصياغة التي قام بها إسحاق والتي يعتبرونها تطورات جديدة في نظام السُّلم الموسيقي للعود» ، وهذا إدِّعاء خاص بها . كما أن فكرة «المنشأ والأصل ألرهباني المسيحي» للنظرية بالنسبة للحالة التي فاجأت إسحاق بالسلم المستعمل في عوده قد اتخذ فيه بالفعل موقفا ما [عدائيا أو ودِّيا] . (الملحق الرابع والعشرون) .

عندما علمنا أو أُخبرنا بأن سُلَّم إسحاق كان مجرد نسخة من سلم فيثاغورث ويوكليد ، وهكذا كررت الآنسة شليسنجر ما لّمح له مؤلف «كتاب الأغاني «منذ حوالي ألف عام مضت ، وهو ما كررته أنا بالفعل»(١٠) . وحتى ما يُعدُّ إعادة للصياغة أو إعادة تأسيس للسُّلم الموسيقي العربي القديم لا تدعو لدراسة يوكليد ، التي لم تكن أمرا صعبا أو مستحيلا في نهاية الأمر ، تدلُّ على أن إسحاق كان لديه آلة عود ليعزف عليها(١١) ، بالرغم من أننا قد أُخبرنا بوضوح تام أنه قد وضع قاعدة لضبط وتسوية تلك الدساتين بالتقدير الحسابي(١٢) . وبالنسبة للقول بأن النظام العربي القديم كان هو نفسه النظام الإغريقي العظيم المتكامل القديم ، فإن إسحاق الموصلي ويحيى بن علي بن يحيى يُعلنان ويُؤكدان بكل ثقة أن هذا الرأي غير وارد في هذا المجال .

وفي فقرة مُقتبسة من «كتاب الرسالة» ليحيى عن الاختلاف بين إسحاق وبين علماء وأساتذة الموسيقى [الإغريقية] قد وردت بالفعل(١٣) ، ولكن فقرة

أكثر طولا وردت في أماكن أخرى من هذه الرسالة التي من المفيد أن أوردها فيما يلي : «والقدماء [الإغريق] ووفقا لرؤية علمائهم المتخصِّصين في الموسيقى الذين يقولون أن النغمات عددها ثمانية عشر ، وقد اختاروا منها تلك الدرجات الواقعة على المثْلثْ والبَمْ [الوترين] ، وهي تُصدر أولى نغمات مُطلق ألبَمْ والثانية هي الوسطى» على ذات الوتر(١٤) .

وهناك اتِّفاق جماعي على هذا الترتيب والتنظيم وثمة توكيد وعزم على أن النغمات الصادرة من وتري المثْلثْ والبمْ تشبه تلك الصادرة من المثْنى والزير [الوترين] . . . كما أن الاختلاف [في هذا الموضوع] بين إسحاق وأولئك الذين اتَّبعوه وبين أساتذة وعلماء الموسيقى [الإغريقية] يكمن في أن إسحاق كان يرى أن النَّغمات كانت تسعا وأن النغمة العاشرة هي الذَّيل ، لأنه يعتقد أن الأوكتافات [الأبعاد الثُمانية] . . .(١٥) . وكذلك علماء الموسيقى [الإغريق] ألزموا أنفسهم تبنِّي هذه النغمات التسع ثم مُضاعفتها . . . بحيث أصبحت ثماني عشرة نغمة(١٦) .

ويتضح من هذا الحساب أن النظام الأعظم الكامل لقدماء الإغريق الذي صنَّفه وقام بتبويبه كل من إسحاق ويحيى من الأوكتاف الواحد «النظام العربي القديم» كما قد أوضحتُ وحدَّدتُ . ومن غير ريب فإن قدماء الإغريق أيضا كانوا يستعملون نظام الأوكتاف الواحد ، ولكن هذا يشمل ويتضمَّن أن الـ **tetrachords** [الأبعاد ذات الأربع أي المتكونة من أربع نغمات] المنفصلة أو الـ **Meson** [من الشمال] (E, F, G, a) والـ **Diezeugmenon** [من الشمال] (b, c, d, e) وهكذا يتضح أنها لا تتشابه مع المذكورة سابقا .

ويعرض لنا يحيى بن علي بشكل واضح ويبيِّن أن نظام النغمات العشر هي التي ميَّزت النظرية العربية . وهو يقول في هذا الصَّدد : «وهكذا فإن التطابق والتوافق مع موسيقى(غناء) العرب يأتي من النغمات العشر ، بالرغم من أن الموسيقى نفسها [في أحد المؤلفات] تشمل وتتضمن [فقط] ثماني نغمات ، كما تعطي بعض النغمات مكانها لنغمات أُخر وهي التي تُميِّز نظامها بشكل خاص

أو استثنائي . وأغلب ما بُنيت عليه الموسيقى الصوتية (صوت) هو ثماني نغمات بأكملها . [الصوت هو قصيدة صغيرة مُغنَّاة تتكون من عدَّة أبيات وتُؤدَّى بمصاحبة موسيقية أو بدونها] .

وبهذا تتطابق الدرجات الصوتية [النغمات] المكونة لموسيقى العرب وطبقا لها تسير (الأصناف) والأنماط الكاملة للموسيقى [العربية][١٧] . وفي مكان آخر أُخبرنا أو أُعلمنا أن : «إسحاق ابن إبراهيم [الموصلي] وأولئك الذين تبعوه يقولون أن النغمات عشر . ولا يوجد في آلات العود وآلات النفخ الخشبية من المزامير ، ولا في الغناء (الأصوات الصادرة من الحلق) ولا في الآلات الموسيقية أكثر من تلك النغمات»[١٨] .

هوامش «الملحق الواحد والثلاثون»

١ . الفارابي ، صفحة ١٤٣ .

٢ . كتاب الأغاني ، الجزء الثامن ، صفحة ٢٦ .

3. British Museum MS., or. 2361, fol. 236, v, et. Seq

٤ . الفهرست ، صفحة ١٤٣ ، Ibn Khallikan ، "Biog. Dict..," ii, 312

٥ . المرجع السابق ، صفحة ١٤٣ .

٦ . المرجع السابق ، صفحة ١٤٤ .

٧ . أنظر كتابي هذا صفحتي ١١٨-١١٩ .

٨ . كتاب الأغاني ، الجزء الخامس ، صفحة ٥٣ .

9. Music. Stand. xxvi, pp. 45, 46, 63.

١٠ . أنظر الملحق الثالث والعشرون .

١١ . لم يرد في رسالة يحيى [ابن علي] النّسب ، ولكن ما قدّم من أوصاف وشروح (للتسوية) والأوكتافات (الأضعاف) [الأبعاد ذي الثمانية] مما أدّى إلى ضبط الـ intervals [القفزات] الخاصة بالدساتين بدقة وتأكيد . أنظر أيضا : Studies in Oriental Musical Instruments, p. 61.

12. British Museum MS., Or. 2361. Fol. 237, v.

١٣ . أنظر كتابي هذا صفحتي ١٢٨-١٢٩ .

١٤ . هذا يبدو أنه خطأ ارتكبه الناسخ فهي قد تكون ألشّبّابه .

١٥ . يبدو أن يكون هناك فجوة أو ثغرة .

16. Brit. Mus. Or. 2361, fol. 237, v.

17. Ibid., 238, v.

18. Ibid., 236, v.

الملحق الثاني والثلاثون
الفارابي واريستوكسينوس Aristoxenos

يُعدُّ كتاب الموسيقى [الكبير] للفارابي من أروع الأعمال النظرية التي كُتبت في الموسيقى ، فهو عبارة عن رسالة علمية كتبها الفارابي بأستاذية عالية[١] بناء على طلب خاص من صديقه الوزير أبو جعفر محمد ابن القصي الكرخي ، وكان السبب وراء ذلك الطلب كما وردَ في مقدمة الكتاب[٢] : «أنت [يا أبا جعفر] نوّهت لي في طلبك عن رغبتك في معرفة مكوّنات فن الموسيقى الذي يرجع للقدماء [الإغريق] وطلبت مني أيضا أن أشرح وأوضّح لكم هذا في كتاب عليٌّ أن أخطّه وأكتبه بيدي هادفا توضيحه [فن الموسيقى] بطريقة تجعل من السهولة بمكان لكل مطّلع عليه بلوغ هذا الأرب» .

«ولكنني في البداية ترددتُ في هذا الأمر خاصة عندما اطلعتُ على مجموعة من الكتب التي وصلتنا من القدماء في هذا الموضوع وتدبّرتُ فيها ، بالإضافة إلى ما كتبه من تلاهم ممن عاشوا قريبا من وقتنا المعاصر [وقت الفارابي] . وأنا قد رجوتُ أن تجدوا فيه ما كنتم تبحثون عنه وما يُشبع رغبتكم ، وأن يُلبّي أيضا الحاجة لتأليف كتاب جديد في موضوع تمّ التعامل معه سابقا بالفعل ، لأنه بالنظر لتلك الكتب التي كُتبت سابقا في جميع فروع هذا الفن ، كتاب خطّه الإنسان بيده ناسباً هذا الشرف العظيم لنفسه ، بينما هو عبارة عن إثبات وتأكيد لما قد سبق قوله وكتابته في زمن سابق له ، فإن ذلك سيكون إسهابا أو إطنابا خاطئا منه وإثما وظلما ، ما لم يكن في واقع الأمر أن المؤلف الأصلي للكتاب قد كتب بغموض وإبهام سواء في تعبيراته المُستعملة والمُوظّفة بأي شكل أو طريقة» .

«في تلك الحالة ، قد يتبع مؤلف ثانٍ ما أورده [المؤلف الأصلي] ، ويمكن أن يشرح ويُفسّر ما قاله ويجعله جليا واضحا ، متطابقا ومتماثلا مع النص الأصلي . ومن أجل ذلك الغرض ، فإن مهمته ستنحصر في إثبات العمل الذي قام به سابقوه . ولكن بالنسبة للمؤلف الثاني حيث فُرض عليه شرح أو تفسير مُعلن [أو ترجمة] فإن عليه فقط أن يقوم بتوضيح ما كان غامضا مبهما لا يمكن فهمه . وأنا الآن قد وجدتُ لديهم جميعا [المنظرون الإغريق] نقصانا في فروع مختلفة من هذا الفن ، وفجوات وثغرات في أشياء كثيرة مما أوردوه ونصُّوا عليه» .

«وكان الهدف الرئيسي لأغلبهم إيجاد نظرية تأملية فكرية ، ولكن في الشّرح الخاص بها استعملتُ ووظفتُ ألفاظا وأقوالا بطريقة هي في الغالب لا توفر مجالا للتفكير في أن (المنظِّرين) القدماء قد كانوا لا يستطيعون التعامل مع هذا الفن والوصول به إلى درجة الكمال والإتقان ، آخذين بعين الاعتبار أعدادهم وبراعتهم وتلهفهم على اكتشاف ما في العلوم وتفضيلهم واختيارهم لها أكثر من أي شيء إنساني آخر ، مع روعة فهمهم وإلمامهم وانتقالها [أعمالهم] من جيل لآخر . . . . ما عدا (ما نسمح به ونجيزه) أن كتاباتهم بهدف إتقان هذا الفرع من المعرفة إمَّا قد فنى وتلاشى أو ما قد تسلمناه منهم باللغة العربية كان كتابات ناقصة يشوبها كثير من العيوب . وفي ضوء هذه الرؤية ، أرى أنه من الأنسب لي أن أقوم بتلبية رغبتكم [تأليف الكتاب المطلوب]» .

ثم تلى ذلك الفقرة التي أوردتُها بالفعل[٣] ، شارحا المنهج الذي يجب أن يؤسَّس عليه أي كاتب في هذا المجال مطالبه وتطلعاته ، ثم بعد ذلك عرضتُ مساهمة الفارابي الخاصة التي انحصرت في شرح وتوضيح الغموض وتصحيح الأخطاء التي وقع فيها سابقيه[٤] . وعن هاتين الفقرتين أوردت الآنسة شليسنجر تعليقها التالي[٥] : «يقول السيد فارمر أنه لا شيء يُثبت ويُبرهن ويدل على الموقف الانتقادي للمنظرين العرب أحسن من السطور الافتتاحية الأولى في العمل المتميز الضخم للفارابي «كتاب الموسيقى [الكبير]» ، وإذا كان

ذلك كذلك ، فإنه علينا أن نشاطر العرب ، وبالنسبة لهذا الاقتباس من الفارابي لا يُمثِّل على الإطلاق قوة نقدية أصلية ، إنه في الحقيقة أريستوكسينوس بكل نقاء وبساطة كما يجب أن يراه كل من كان حسن الإطلاع على هذا المُنظِّر» .

وكردٍ على هذا النقد ، لا أتردد في القول بأنه من السُّخف والهزل أن نقترح أن الفارابي قد قلَّد أريستوكسينوس ونسخ منه في الفقرات التي أوردتُها أنا (صفحة ١٣٠ . . .)[٦] . ففي الدرجة الأولى ، نجد أن كلا الكاتبين ينتميان لمدرسة المشَّاءين [المنسوبة لأرسطو] ومن النادر أن يكونا قد كتبا عملا علميا بدون الإشارة لمنهجية أرسطو التحليلية المنطقية في مقدمة أعمالهم . وفي الفقرات محل الدراسة والبحث والمعروضة للنقاش نجد ذلك واضحا بالفعل . وفي الدرجة الثانية ، نرى في التعليقات والملاحظات الافتتاحية عند الفارابي (المذكورة أعلاه) لماذا هو بوضوح تام كتب كما كتب . يُضاف إلى ذلك ، دفاعا عن حقيقة ملاحظتي التي مفادها أنه لا شيء يُثبت ويبرهن الموقف الإنتقادي للمنظِّرين العرب أكثر وأحسن من السُّطور الافتتاحية الأولى في «كتاب الموسيقى [الكبير] للفارابي» .

هوامش «الملحق الثاني والثلاثون»

1. Land, Remarks on the Earliest of Arabic Music, (Trans. Ninth Congress of Orientalists, ii, 155).

2. Leyden MS., Or. 651, fol. 1

٣ . أنظر كتابي هذا صفحة ١٣٠ .

٤ . أنظر كتابي هذا صفحة ١٣١ .

5. Mus. Stan., xxvii, b, et. Seq.

٦ . استعارت الآنسة شليسنجر هذه المقاطع من ترجمة البروفيسور Macran's لكتاب أريستوكسينوس الـ Harmonics وتستدعي مقارنة بين الكاتبين . وفيما يلي المقطع من أريستوكسينوس : «إننا لن نوفق في الشرح والتفسير إلا إذا لبَّينا ثلاثة مطالب وهي أولا : ملاحظة ومراقبة صحيحة للظاهرة المدروسة . ثانيا : يجب التمييز جيدا بين ما هو الأسبق وما هو المشتق منه لاحقا . ثالثا : يجب أن تنبع استنتاجاتنا واستدلالاتنا الشرعية من المقدمات المنطقية . الخ . . .» وبالنسبة للتشابه بين الفارابي وأريسنوكسينوس في المقطع الثاني فإن التالي مقتبس من الأخير : «لقد ورد ذلك بوضوح من عمل سابق اختبرنا فيه وناقشنا الآراء ووجهات النظر التي قام بوضعها وتقديمها تلاميذ الهارمونيك . . . وسنجد أنها جزئيا تمَّ تجاهلها وجزئيا عولجت بشكل غير وافٍ ، وبينما نثبت اتهاماتنا سنقوم في ذات الوقت بتعلم طبيعة موضوعنا» . ترجمة Maran ص ١٩٧ ، ١٦٥ ، ١٦٦ .

الملحق الثالث والثلاثون
العرب والفن النظري

لقد كتب كل من الفارابي وابن باجه وابن رشد كتابا أو كتبا حملت العناوين التالية : «شرح كتاب السَّماع الطَّبيعي» أو «كتاب السَّماع الطَّبيعي»[١] ، أو «شرح كتاب السَّماع الطَّبيعي» لأرسطو ، أو «تلخيص كتاب السَّماع الطبيعي» لأرسطو . وجميع هذه الأعمال كما أعتقد (تتبع العنوان التالي)[٢] : «تعليق وتعقيب على نظرية الصَّوت لأرسطو» ، وهذا هو نفس الرأي الذي كان يتبنَّاه أيضا Pascual de Gayangos[٣] . وأنا أتذكَّر مقطعا من «De anima» لأرسطو(b, 419) وأعتقد أنه كان معروفا باللغة العربية أيضا[٤] ، مثله في ذلك مثل «De audibilibus» لـ Pseudo Aristotelian وهذه الفكرة قد اكتسبت قوة من عنوان أحد أعمال أرسطو ترجمها عن اللغة العربية للغة اللاتينية Gerard of Cremona ، عنوانها هو «De naturali auditu»[٥] . وبعد كل ما تقدَّم ، أنا الآن مع الرأي القائل بأن جميع تلك العناوين تُشير لعمل أرسطو Physics (Auscultatio "naturalis" ....) ، لأن الكتاب العربي بمكتبة ليدن الذي عنوانه : «شرح السَّماع الطَّبيعي» يهتم بالطبيعة أو الفيزياء[٦] ، وأكثر من ذلك فإن النسخة اللاتينية لكتاب الـ «Physics» في الـ St.. Mark's Venice[٧] قد تأسست على ترجمة ألجيرارد .

وتسخر الآنسة شليسنجر من الرأي القائل بأن العرب قد ساهموا في الفن النظري للموسيقى ، وتبحث عن مقاطع توضِّح كيف تفوّق الفارابي على أرسطو وتجاوزه في المعرفة العلمية[٨] . ويُعرف الفارابي في العالم الإسلامي بأنه المعلم الثاني أو التالي للمعلم الأول أرسطو . ولم يكن الفارابي يتمتع بالسمعة والشهرة

في الشرق فقط ولكن في غرب أوروبا أيضا وبقي كذلك حتى خطف منه ابن رشد تلك الشهرة والسمعة الحسنة .

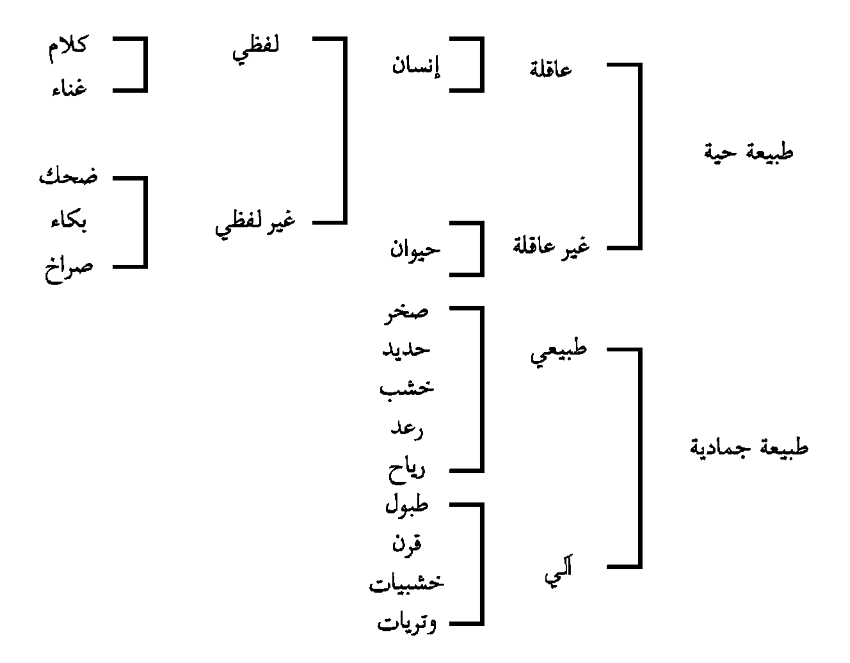
إن القضية الخاصة التي كانت تحت الجدل والمناقشة هي نظرية الصوت وما نعرفه نحن عن فهم وإدراك أرسطو لهذه القضية كما ظهرت في «De anima» ، والعمل المُبهم المشكوك فيه «De audibilibus» الذي يُظهر بوضوح أنه لديه القليل ليؤكد بأنه كان عملا أصليا(٩) لاحتوائه على بعض المعلومات غير الصحيحة والمشكوك فيها(١٠) . إن ذلك لم يكن في الواقع شيئاً صعباً وعسيراً للمنظِّرين العرب الذين كان أغلبهم فيزيائيين طبيعيين بما تحمله الكلمة من معنى ، بأن يضيفوا شيئا لما أتى به الإغريق . إن رسالة الكندي (المتوفى عام ٨٧٤) في Berlin Staatsbibliothek عنوانها : «رسالة في اللحون» كتبها لأحمد ابن المعتصم وخصصها بالكامل لنظرية الصوت ، وبالرغم من وجود بعض الاستعارات من الإغريق إلا أنها جاءت بحِرفية عالية في مواضيعها الصحيحة المناسبة خاصة ما يتعلق منها بالمظهر الفسيولوجي(١١) . وللمؤلف [الكندي] كرّاسة أخرى في هذا الموضوع لا تقل أهمية عن سابقتها في نفس المكتبة تحت رقم(٥٥٣٠) .

وأنا لا أرى غضاضة في القول بأن المقدمة أو المدخل الذي كتبه الفارابي (المتوفى عام ٩٥٠) لمؤلفه الشهير «كتاب الموسيقى [الكبير] «تتساوى إذا لم تتفوق عن كتابات أريستوكسينوس الموسيقية خاصة «المشاكل» في كتابه الـ «pseudo-Aristotelian»(١٢) . لقد استعار الفارابي من الإغريق بذهنية مُتفتِّحة(١٣) ولكنه لم يقل لنا أن الصوت يُسمع بدرجة أقل في الماء عن تلك التي يُسمع بها في الهواء ، أو أن الصوف إذا طُرق لا يُصدر صوتا كما قالها أرسطو(١٤) . وأكثر من ذلك ، أن الفارابي لم يُكرر القصة التي أوردها نيكوماكوس ومفادها أن فيثاغورث قد اكتشف توافق الرابعة والخامسة والأوكتاف [البعد الثماني] بمقارنة ثقل أو وزن المطارق في دكان Black-smith ، وهي أسطورة كررها كل من : Gaudentios وبوثيوس(١٥) .

لقد أوردتُ فيما مضى أن إخوان الصّفا (حوالي عام ٩٧٠) قد أنجزوا تفوقاً على

المفاهيم الإغريقية[١٦] . ففي الفصل الثاني من كتابهم رسالة في الموسيقى قاموا بمعالجة وتفصيل نظرية الصَّوت ، وكان ذلك إضافة لانجازاتهم الرائعة[١٧] . وهم لم يقولوا بأن «اتجاه الصَّوت يتبع خطا مستقيما كما قال بها أتباع أرسطو»[١٨] . وقال الإخوان «أنه عندما يلتقي جسمين أو يلتحما فان الهواء يتشتت فيما بينهما مُسبِّبا حزماً يُعاد ربطها من الموجات في جميع الاتجاهات في أشكال جسيمات قابلة للاتساع كما هو الحال في كرة الزجاج الخام التي يُشكلها الصَّانع بالنفخ في أنبوب التصنيع . وتناسباً مع اتساع الجسيم فإن حركته وتموُّجه يتَّسمان بالضعف والتلاشي حتى ينتهيا»[١٩] . وفي هذا الصَّدد يقول أرسطو : «ليس من الضرورة أن يصدر صوتا كل جسم يُطرق . وعلى العكس فان الجسم المطروق يجب أن يكون أملس» [غير خشن][٢٠] . وعليه ، يُضيف : «البرونز رنَّان لأنه ناعم السطح»[٢١] . ولكن إخوان الصَّفا أوضحوا أن الأجسام الناعمة تنتج أصواتاً ناعمة بينما الأجسام الخشنة تنتج أصواتاً خشنة[٢٢] . ولتوضيح الفرق بين الضجيج وبين الصوت الموسيقي ، حدد إخوان الصَّفا بدقة ووضوح ، كما يفعل أي عالم معاصر متخصص في علوم الصوت ، وكيف تميَّز الأخير [صوت الموسيقى] بالقوة force ودرجة النغم pitch والكيفية quality . وطبقا للعالم Helmholtz فإن القوة تعتمد على سعة تذبذب الجزئيات الصادرة عن الجسم المصوِّت[٢٣] .

ويرفض كل من Preece وStroh قبول هذا التعريف ويرون أن الجهاره لا تعتمد على سعة التردد فقط ، ولكن على كمية الهواء المتذبذب[٢٤] . لقد عرف إخوان الصَّفا وفهموا ذلك عندما قالوا أن : «الأجسام المُجوَّفة كالأنابيب والزجاجات وأباريق الماء سوف يتكرر الصوت فيها لمدة أطول بعد طرقها لأن الهواء فيها يتكرر تردده حتى يتوقف تماما أخيرا . وبناء على ذلك كلما كان الإناء أوسع يكون الصَّوت الصَّادر أعظم ، بسبب تزايد الهواء المتذبذب»[٢٥] . ويوضح الجدول التالي الذي وضعه إخوان الصَّفا بدرجة ما كيف ، بكل ما في الكلمة من معنى ، أن أولئك الناس [إخوان الصَّفا] اتجهوا لفهم موضوع الأسس والقواعد الطبيعية الفيزيائية للصوت[٢٦] :



هوامش «الملحق الثالث والثلاثون»

١ . Steinschneider, "Al-Farabi," 220. ، يرى أن هذين العنوانين الواردين في البداية هما لعملين مختلفين .

2. "Mus. Stand.," xxvii, 44

3. Al-Maqqari, "Moh. Dyn.," i, Appendix xv (al-sama' al-tabi'i "natural sound,") Cf. . رغما عن ذلك أنظر الملحق الواحد والعشرون .

٤ . أنظر الملحق التاسع والعشرون .

5. Steinschneider, "Die europ. Ubersetz.," Index, p. 90

6. "Leyden MS.," 896 (583)

7. "St. Mark's MS.," Lat. vi, (37).

8. Mus. Stand.," xxvii, 63

9. Lones "Aristotle's Researches in Natural Science " 77.

١٠ . في «De sensu .» حيث قد يتوقع المرء أن يجد ما يتعامل معه بتفصيل تام خاصة وأنه اعتبر أن السّمع «من أشد الحواس أهمية» والغريب أن أرسطو لم يتناول هذا الموضوع وتركه جانبا .

11. Berlin MS.," 5531

١٢ . في مخطوطة «كتاب الموسيقى الكبير» بمدينة ليدن نجد أنه من الورقة الثانية إلى الورقة الثالثة عشر قد خُصِّصت لهذا الموضوع . لمزيد من تعريفات الفارابي يمكنكم الرجوع إلى : Kosegarten, "Lib Canti.," i; Carra de Vaux, "Traite des Rapports musicaux," 6; ولكن ترجمة كتاب الموسيقى الكبير التي تعهّد بها : Baron R. d'Erlanger ستلبي كافة المطلوب بهذا الخصوص .

١٣ . أنظر عنوان الفصل الرابع من هذا العمل .

14. "De anima," 419. b.

15. "Nikomachos (Meibom, 10-11), Gaudentios (Meibom, 13-14); Boethius, i, 10

١٦ . أبدى الإغريق واللاتينيون اهتماما قليلا بالتفسير الطبيعي للإحساس بالصوت واستقباله . Ptolemy (Lib. i, cao. 4) وبوثيوس (lib. i, cap. 3) ربما يمكن اعتبارهم الأفضل . ومن بين المراجع والمصادر الأخرى :

Aristoxenos (Meibom, 12), Pseudo-Euklid (Meibom, 1) Nikomachos (meibom, 4-5, 7-8), Aristeides (Meibom, 7)., Bakchios (Meibom, 2, 16), Martianos Capella (meibom, 82), and Guaentios (Meibom, 2, 3).

١٧ . أنظر كتابي عن مخطوطات الموسيقى العربية بمكتبة Bodleian صفحة ,٥

18. "De audibilibus." 802 , a.

١٩ . إخوان الصّفا (طبعة بومباي) الجزء الأول الصفحة رقم ,٨٨ إن فكرة الانتشار الكروي للصوت ربما تكون قد انبثقت من مصادر إغريقية ، بالرغم من أنني لا أتذكر أي مؤلف أو كاتب إغريقي أشار لهذا . وأعتقد ، من ناحية أخرى ، أن ذلك قد ورد و ظهر عند فيتلاوفيوس في كتابه : "De arch., " v. 3.

20. " De anima, " 420, a.

21. Ibid., 419,b.

22. Ikhwan al-Safa,"i, 89.

23. Helmholtz, "Sensations of Tone" (third English edit.), p. 10.

24. "Proc. of the Royal Society, " xxviii, 366

25. Ihkwan al-Safa', i, 89

26. Ibid., 87-88

الملحق الرَّابع والثلاثون
إحياء الاهتمام بآلات الأجهزة المائية

«إن إحياء الاهتمام بالأجهزة المائية في أوروبا» ، كما سبق لي القول في رسالتي ، «يبدو أنه يعود للعرب . وخلال الفترة الممتدة بين القرنين السادس والتاسع لا توجد إشارة واضحة للأجهزة المائية القديمة في أوروبا[1] . ولكن بين القرنين التاسع والحادي عشر نجد أن العرب قد بنوا أجهزة أرغن مائية أو هوائية أو غازية»[2] . وقد علقت ناقدتي على ذلك كما يلي : «سيجد السيد فارمر . . . تسجيل وإشارة لآلة أرغن مائي رقيق في قصر Louis le Debonnaire at Aix-la-Chapelle صنعه الراهب Georgius Bnevvento الذي بعث الملك إلى البندقية طالبا له»[3] . إن وجود الـ Organum hydraulicum الأرغن المائي المذكور شيء مألوف واعتيادي في التاريخ . وكان يُحسب لهذه الآلة أنها قد صُنعت بالفعل عام ٨٢٦ أو ٨٢٨ ، وأنا قلتُ أنه القرن التاسع . ولمقارعة حُجَّتي المذكورة والقيام بنقدي عليها [الآنسة] تقديم إشارات مرجعية ومصادر للأجهزة المائية بين القرنين السادس والتاسع . وأرى أنه من المفيد تحديد كُنية ولقب صانع أرغن لويس الهوائي المذكور أعلاه ، الذي هو Veneticus وليس Benevento كما ورد . يُضاف إلى ذلك أن الحوليات التاريخية لم تذكر أن الملك قد أرسل إلى البندقية طالبا له .

يبدو أن أجهزة الآلات الموسيقية المائية قد أصبحت طي النسيان حوالي القرن السَّادس . وآخر إشارة وردت لها في الشرق كانت في المصادر والوثائق السِّريانية والعبرية التي كتبها إسحاق الأنطاكي (المتوفى حوالي عام ٤٦٠) وكتبة التلمود (حوالي عام ٥٠٠) على التوالي ، وفي الغرب عن طريق Apollinar

Sidonus (المتوفى حوالي عام ٤٨٣) . ومنذ تلك الفترة وحتى القرن التاسع لم يرد ذكر للأجهزة المائية ، كما سبق لي القول ، ويفترض أنها قد وقعت طي النسيان ولم تعد تُستعمل(٤) . وقد يكون من الأسباب المرجَّحة لحدوث ذلك : ١ . الاجتياح البربري ، ٢ . تدخُّل الكنيسة ، و٣ . تصنيع الأرغن الهوائي أو الغازي .

وفي القرن الثامن وبدايات القرن التاسع ، وعلى كل حال ، كان العرب مهتمون بترجمة الوثائق والمخطوطات الإغريقية إلى اللغة العربية ، وكان من بينها رسائل علمية عن الآلات الموسيقية المائية وما يُماثلها من أجهزة . ونحن نعلم أنهم مُطَّلعون على تلك الآلات من شواهد في كتاب السِّياسة(في أواخر القرن الثامن) ، وفي رسائل موريستوس [المغاربة] (في القرن التاسع أو قبل ذلك) ، وغيرها من الأعمال . وفي ذلك الوقت الذي كان فيه البيزنطيون ، بمدة طويلة ، قبل أن ينبذوا فكرة مُثبِّت الضغط المائي كمُكوِّن في آلات الأجهزة المائية في صالح مبدأ الـ barystathmic لشدة ثقل وحِمْل هواء القربة ـ المنفوخة ، ويبدو أن ذلك كان بسبب ضياع جلّ معارفهم عن بناء وتصنيع الأجهزة المائية . ولا يبدو أن البيزنطيين قد تبنُّوا آلات الأجهزة المائية مرة أخرى قبل أن يقعوا تحت تأثير الاتصال بالثقافة العربية في فترة مبكرة من القرن التاسع ، عندما بدأ العرب في استعمال تلك الآلة التي تعلَّموا طرق صناعتها من رسائل الإغريق القدماء .

ويبدو بوضوح أنَّ البيزنطيين والرومان قد عرفوا الآلة الموسيقية ذات المفاتيح ألـ keyboard منذ القرن السادس تقريبا . وإذا لم يكن لآلات الأجهزة المائية تاريخا متواصلا حتى القرن التاسع ، ولا ندري كيف حدث تغيير الاتجاه والتحول إلى استعمال الصَّمامات والمنزلقات البدائية في آلات الأرغن المبكرة في غرب أوروبا . وبوضوح قبعت الآلة في دوائر النسيان .

وعندما أُعيد تقديمها واستعمالها عن طريق الصُّناع العرب أو السِّريان العرب ، حيث ظهرت بصمَّامات ومنزلقات لسبب بسيط مفاده أن النصوص المكتوبة عن الآلة التي استعملها صناعها تتمحور حول نمط بدائي ومبكر جدا

لآلات الأجهزة المائية (كما هو الحال في الأرغن الهوائي) كما أوضحتْ ذلك الوثائق الموريستية [المغاربة] . وقد تعاملتُ مع هذا الموضوع بتوسع كبير في كتابي : «أرغن القدماء من المصادر الشرقية» ، ولكن هناك دليل تمَّ تقديمه هنا للحكم على ما اقترحتهُ في الاتجاه لإحياء الاهتمام بأجهزة الآلات الموسيقية المائية في أوروبا يبدو أنه يرجع للعرب وان لهم فيه دور فعال .

هوامش «الملحق الرابع والثلاثون»

1. Cf. Maclean (Quarterly Magazine, Inter. Mus. Soc., vi.)

٢ . صفحة ٥ .

3. Is European Musical Theory Indebted to the Arabs ? 15.

4. Lavignac, Encyclopedia de la Musique, 571-572.

الملحق الخامس والثلاثون
قيمة الوثائق والمخطوطات الموسيقية العربية

لتقدير نظرية الإغريق الموسيقية القديمة وإعطائها قيمة فنية عالية يتوجَّب علينا ، كما قلت سابقا ، أن نعطي ذات القيمة للوثائق والمخطوطات العربية الموسيقية[١] . والنقد الذي وُجِّه لي بهذا الخصوص والذي مفاده : أنه كان يجب عليَّ إظهار واثبات ذلك وليس مجرد تقديم اقتباسات عابرة ليس إلاَّ[٢] . وأنا قد أوردتُ تلك الاقتباسات المجرَّدة في هذه الحالة : «لأن النقطة المشكوك فيها في النصوص للإغريق وجعلها العرب واضحة جليِّة» ، كما يُقال في أغلب الأحيان ، كانت مُجرَّد أمر نصِّي أو له علاقة بالنصوص وهذا أمر قد ثمَّنه وأعطاه قيمة عالية الدارسون والباحثون . وكما أشرتُ فيما كتبتهُ عن منظري الموسيقى الإغريقية في الترجمات العربية[٣] ، فعندما صدرت أعمال الكندي ، الفارابي ، ابن سينا ، ابن زيله وآخرون في طبعات أساسية أو أصلية وضح الكثير من الكلمات والمقاطع التي كانت مثيرة للنقاش والجدل الواردة في النصوص الإغريقية .

وبرغم القليل الذي نعرفه في اللغة العربية عن الأعمال الفعلية لأريستوكسينوس ، إيوكليد ، نيكوماكوس ، إلا أننا الآن قادرون على إضافة بعض المعرفة بهؤلاء المؤلفين كما سبق لي التوضيح في أماكن أخرى[٤] . فمثلا هناك عمل لأريستوكسينوس جاء بعنوان عربي هو «كتاب الرؤوس» مما يؤكد المقترحات التي قدَّمها كل من Marquard وWestphal وGevaert إن كتاب أريستوكسينوس . . . قد وصلنا مُقسَّما إلى عملين اثنين . . . و . . . . ويعترف Ruelle في كتابه «Problems musicaux d'Aristotle» بأهمية وقيمة الحصول على

النص العربي لهذا العمل الذي كان معروفا ومتداولا في العصور الوسطى[٥] .
قد يكون مثيراً لاهتمام الاخرين انه لا يوجد نص اخر عن نظرية الموسيقى وهذه الأهمية والقيمة يراها آخرون أيضا ، خاصة وأنه لا توجد نصوص عن نظرية الموسيقى الإغريقية تُقلق من كثرة تكرار التصحيحات المُزعجة لتلك النصوص نذكر منها الجزء التاسع عشر «كتاب المشاكل» الـ Pseudo-Aristotlian ، ولو توفَّرت نسخة أجنبية من النص فإن ذلك سيكون مريحا للنفس .

لقد لاحظتُ أيضا أن العرب قد أوصلوا لنا مجموعة من الأشياء التي تمَّ تجاهلها أو بطريقة أخرى تمَّ التعامل معها بطريقة سطحية في أعمال أغريقية مطولة . ومن بين تلك الأعمال أشرتُ لـ «Figures of Melody» «سلسلة الألحان» و«doctrine of the ethos[٦]» . وفي مقابل ما ورد أو مضادا له برزت الاعتراضات التالية : «بقليل من الجهد نستطيع أن نتعرَّف على رغبة الدارسين لموسيقى قدماء الإغريق في الإطلاع على الأنماط اللحنية ودراستها على سبيل المثال سيستفيدون من معالجة المنظِّرين العرب لهذا الموضوع في أعمال لم يتمَّ ترجمتها ، خاصة وأن هناك مستندات أصلية موثوقة بها وردت في كتب مثل الـ «Greek Anonymous II and Bryennios» . إن مناهج وأساليب الحصول على المعلومات وإحرازها في موضوعات صعبة مثل تلك التي أقترحها السيد فارمر عن طريق العلماء العرب يحمل بعض الخطورة ويسبب البلبلة لأولئك الدارسين ، لأنه بالنسبة للعرب قد استفادوا عقليا من المُنظِّرين الإغريق بدون الاعتراف بصحتها وإعادة صياغتها بترخيص كامل واقتباس نادر . يُضاف إلى ذلك وطبقا لخبرتي السابقة في هذا المجال ، أنه عندما تُتاح الفرصة لتوضيح وشرح نقطة صعبة في نظرية الإغريق [الموسيقية] التي سبق واستعملها العرب أو استفادوا منها وجاءت مكسوة بألفاظ ومصطلحات عربية قد تتعطَّل أو تُصاب بالإخفاق بالكامل أو قد تتحوَّل بطريقة ما إلى الصَّمت أو تذهب في دوائر النِّسيان»[٧] . إن النقد الموجَّه لي لم يكن من شخص مُستعْرب [أي ليس دارساً للعربية وتراث العرب] ، ولايجوز انتقاد المنظِّرين العرب بهذه الطريقة . وبالنسبة

لإشارتها لسلسلة الألحان يبدو أن ما قصدتهُ أنا قد غاب عنها [الآنسة شليسنجر] بالكامل .

وبالرجوع للصفحة رقم ١٣٢ [من كتابي هذا] سنجد أنني قد أشرتُ لكل من أنونيموس الثاني وبراينيوس على أنهم كانوا مصادر أصلية . وما قصدت قوله أنه بين السابق ، الذي هو عبارة عن مخطوط يرجع للقرن الرابع ، والأخير ، الذي يرجع للقرن الرابع عشر ، ليس أمامنا إلا المنظِّرين العرب ليقوموا بمساعدتنا . ويبدو غريبا اعتبار براينيوس «مصدرا رئيسيا» لأنه ببساطة وبحرية يعطي لنفسه الحق في الاستعارة والاقتباس شفهيا بدون الإشارة إلى المرجع ، بينما العبارة التي تقول إن المنظِّرين العرب قاموا بذلك بطريقة مماثلة لا يمكن إقامة الدليل عليها .

وبالنسبة لتعاليم الإيثوس ethos يستطيع القرَّاء أن يعودوا إلى محاضرتي عن : المؤثرات الموسيقية من المصادر العربية حيث يمكنهم الإطلاع على معلومات تهمُّهم عن هذا الموضوع . والمادة المتوفرة بالرغم من أنها مستمدة ومشتقة من المصادر الإغريقية إلا أنه من الصعوبة بمكان تتبع أثرها في الكتابات الإغريقية الباقية . ولقد وضَّحتُ فعليا فيما سبق القيمة العلمية التي يحملها «كتاب الموسيقى [الكبير]» للفارابي(٨) ، واعتبار أنه ادَّعى إضافة شيء من التوضيح والشرح لنظرية الموسيقى(٩) ، لم يكن عملا محكما ومتقنا كما سنرى في ترجمة كتابه «magnum opus» الذي من المناسب إظهاره قريبا [طباعته ونشره] . كما أن نفس الإدِّعاء الذي قام به الكُتَّاب العرب لابن سينا قد تمَّ تأسيسه(١٠) .

وبما أن الآنسة شليسنجر أبدت شكوكها حول إدِّعائي بأن الوثائق العربية قد ساهمت في تنويرنا في موضوع الموسيقى الإغريقية ، هل في إمكاني أن أوجِّه انتباهاً خاصاً نحو الوثائق الموريستيه [المغربية] . وفي مقالتها عن تاريخ آلة الأرغن العربي المنشورة في الموسوعة البريطانية (xx, 266) ، قالت الآنسة شليسنجر : «إنه من المحتمل أن آلة الأرغن في فترة مبكرة قد زُوِّدت بمزود للهواء

عن طريق الفم من خلال أنبوب النفخ» . وأنا في الحقيقة ليس لي علم بوثيقة إغريقية أو لاتينية واحدة غير شهادة Kircher[١١] لتأييد هذا الاحتمال . وأن حدسها وتخمينها[١٢] ، مهما كانت درجته ، قد تأكَّد بالفعل من خلال إحدى المخطوطات الموريستية [المغربية] ، حيث نجد قربة نفخ بها أربعة من أنابيب النفخ لأفواه النافخين ، ولم يرد ذلك توصيفا بل ورد رسما وتوضيحا[١٣] . وهذا هو المثال الوحيد الذي وصلنا من القدماء[١٤] .

هوامش الملحق الخامس والثلاثون

١ . أنظر كتابي هذا صفحتي ١٣٢ .

2. Mus. Stan.. xxvii, p. 96

٣ . محاضرات أُلقيت بمناسبة انعقاد المجلس السادس عشر للمستشرقين ، (١٩٢٨) .

٤ . المرجع السابق .

٥ . صفحة ٢ .

٦ . أنظر كتابي هذا صفحة ١٣٣ .

7. Mus. Stan., xxvii, pp. 96-97

٨ . أنظر كتابي هذا صفحة ٣٦٨ .

٩ . المرجع السابق صفحتي ٣٦٣-٣٦٤ .

١٠ . أنظر كتابي History of Arabian Music ، صفحة ٢٠٢-٢١٨ .

11. Kircher, Musurgia Universalis, 53

١٢ . كما أورد ذلك Matthews ، في كتابه A Hand Book of the Organ .

13. Britsh Museum MS., Or. 9649, fol. 10 v. Al_Mashreq, ix, 24.

١٤ . لقد ورد تفصيل كامل لهذا الموضوع في كتابي «Organ of the Ancient, from Eastern Sources» .

الملحق السادس والثلاثون
التدوين الموسيقي عند الإغريق

إن القول بأنّ أوروبا قد تبنّت واستعملت التدوين الموسيقي الإغريقي هو مجرد هُراءٌ لا قيمة له ، فهل كان رد واستجابة الآنسة شليسنجر على انتقادي الوارد في الفصل الذي خصّصته للحديث عن معلومات جديدة عن نشأة التدوين الموسيقي وقلتُ فيه أن ناقدتي تعتقد وتصدق بأن أوروبا تبنّت التدوين الموسيقي الإغريقي[١] . وهي بدورها قالت عنّي أنني قد قمتُ بتشويه وتحريف ما تعنيه بحذف إحدى الفقرات التي أورَدتْها هي ، ونتيجة لذلك اعتبرت أن الفقرة التي بدون أي مبرر وضعتُ عليها اسمها هو تضليل وخداع[٢] . ويمكنني القول أن الحذف أو النسيان ، الذي تمّ تلافيه وتصحيحه في كتابي هذا[٣] ، لم يكن مقصودا أو مخططا له بسوء نية ، وما تضمنه على كل حال ، لا يُؤدّي إلى الاختلاف مع وجهة النظر التي رأيتها ولا زلتُ أراها .

في بحثها افتتحت الآنسة انتقادها لنقدي عن التأثير العربي في مجال التدوين الموسيقي كما يلي : «إذا تأمّلنا على نحو سريع في علم الموسيقى الذي ورثته أوروبا عن قدماء الإغريق بشكل مستقل عن التأثير العربي نجد تخطيطا لتدوين نغمي كامل مُثير للدهشة والإعجاب . . .»[٤] (Italics mines) . وبالتأكيد يوجد بعض التبرير في هذا من أجل افتراض أن الفقرة تعني : إن أوروبا تبنّت التدوين الإغريقي ؟ ما عدا طبعا أن نقدي يحمل معنى مفاده أن أوروبا ورثت ولم تتبنَ[٥] . ولكن هناك قدر من الشّك حول ما كنتُ أعنيه فعليا في نقدي ، لأنه في ذات الطبعة التي فيها أوردت الآنسة : انه مجرد هراء القول بأن أوروبا تبنّت تدوين الإغريق ، كما أخبرتنا أيضا : «أن التدوين الإغريقي كان

بين الفينة والأخرى يُستعمله الموسيقيون والمنظرون في غرب أوروبا حتى استخرجوا أو استنبطوا منه تدوينا يتلاءم مع حاجتهم»[٦] .

هوامش «الملحق السادس والثلاثون»

١ . أنظر كتابي هذا صفحة ١٥٠ .

2. Mus. Stan., xxvii, 109

٣ . أنظر كتابي هذا صفحة ١٥١ .

٤ . "Is European Musical Theory Indebted to the Arabs?", 7 وأنظر أيضا كتابي هذا صفحة ١٠٤ .

٥ . للمقارنة أنظر ملاحظاتي الموجودة بالصفحة رقم ٢٥٦ من كتابي هذا .

6. Mus. Stan., xxvii, p. 109

الملحق السَّابع والثلاثون
تدوين يحيى بن علي

على الرغم من أن الآنسة شليسنجر اعترفت بأنها «ليست خبيرة في موسيقى العصور الوسطى في مراحلها المبكرة»[1] ، إلا أنني شعرتُ بشوق عارم ورغبة أكيدة لمناقشتها في هذا الموضوع خاصة وأنها كتبت العديد من الأبحاث والدراسات السابقة في تاريخ الآلات الموسيقية . وعلى العموم ، سأبدأ هذا النقاش وأستهلّه بالخوض في عدة موضوعات ذات أبعاد متفاوتة أذكر منها : التدوين الموسيقي عند العرب ، الذي انصبَّ فيه نقدي لها بعدم إلمامها باللغة العربية ، هذا الإلمام الذي لو توفَّر لها سيجعلها تتعامل بإنصاف وعدل مع النصوص المطروحة للنقاش . وهذا في الحقيقة لم يمنعها من التعامل بشجاعة مع مختلف المظاهر الخاصَّة بموضوع النقاش بعمق واضح وجلي ، حيث قدَّمتْ فيه واقترحتْ مجموعة من النظريات المختلفة وأوردتْ مجموعة من جداول المدونات الموسيقية المرسومة ، تضمن بعضها تحليلا علميا .

وعلاوة على ذلك ، نُورد فيما يلي إحدى نصائحها التي مفادها : «إنه في أي محاولة لفهم وتفسير الرموز المُستعملة وتعريفها مقارنة بتلك الرموز المستعملة في وقتنا الحاضر ، ويجب أن يكون مُحدَّدا بوضوح الأسس التي بموجبها تمَّ التفسير والتوضيح ، وسواء أجاءت النتائج المتوصل إليها حسب ما هو مُقترح أو مُؤكد عن طريق نصوص الرسائل العلمية موضع النقاش والبحث»[2] . لقد انتقدت الآنسة شليسنجر المنهج الذي اتَّبعتهُ أنا لفهم نماذج المدونات الموسيقية العربية ، وتنحصر اعتراضاتها فيما يلي : ١ ـ استعمال المصطلح اللفظي phonetic لتعريف هذا التدوين . ٢ ـ حذف الأسس الخلفية أو الأرضية لتفسير الرموز . ٣ ـ

معادلة الحرف العربي (أ) مع عدد متنوع من النغمات والأصوات . وإجابة على هذه الانتقادات أقول :

١ . بالنسبة لاعتراضها على قراءتي لمدوَّنات يحيى بن علي الموسيقية هو أنه لا يوجد تدوين يمكن أن نطلق عليه (لفظي) يدل فيه نفس الرّمز على نغمتين notes مختلفتين[٣] . وأنا أتّفق تماما مع ذلك ، ولكن بما أن تدوين يحيى بن علي لا يقبل إلاّ عشر نغمات لكل منها قد خُصِّص رمز مُعيَّن خاص به ، ونفس الرَّمز لا يمكن أن يُعبِّر عن أو يُمثل نغمتين مختلفتين .

٢ . «أول شيء صُدمنا في نماذج المدونات التي أوردها السيد فارمر» ، تقول الآنسة ، «لا توجد بدقة خلفية أو أرضية مهما كان نوعها للتفسيرات التي أوردها سواء أكان ذلك من المنظرين العرب أم من استنتاجاته الخاصة» . وكان الحذف من جانبي مقصودا ومُتعمَّدا ، لأنه لا يستطيع أحد أن يُخصِّص صفحات لموضوع من مثل هذا النوع خاصة عندما يكون النص واضحا جليا فان الرموز لا يمكن تفسيرها بشكل آخر مُخالف[٤] .

٣ . «ونحن نُلاحظ» ، قالت منتقدتي ، «إن الحروف الهجائية العربية جميعها تتبع نفس التتالي من حرف (أ) ، ولكن السيد فارمر يعادلها (هذه الحروف) بشكل متنوع أو متباين مع حروف A ، C و G من أبجديتنا الغربية»[٥] ، وبالطبع فهي تتماثل بتنوع وتباين ، وسبب ذلك وجود ثلاثة أنظمة عربية للتدوين أوردتُها كانت تنتمي لثلاث مراحل زمنية ومن مصادر أصلية مختلفة.

ونحن نعلم أن الحرف A في التدوين اللاتيني لأوروبا الغربية كما ورد في ألـ De Harmonica institutione وفي كتابات الراهب چويدو الأريتسي أيضا يتماثل بتباين مع C وA في تدويننا ، لنفس السبب المذكور في الحقيقة[٦] . وقد أوردتُ سابقا عبارة ورد فيها أنه ، طبقا لنظرية إسحاق الموصلي التي مفادها أن تعديل وتسوية الوترين الأوسطين في آلة العود تتم على مسافة خامسة صاعدة[٧] . وكل كلمة وردت في متن يحيى بن علي تتنافى مع محتوى هذا

المعنى . وعليه فإنه يمكننا تجاهل الرأي القائل بأن يحيى بن علي ، الذي كان والده تلميذا لإسحاق الموصلي «قد تجاهل أو لم يدرك فحوى طريقة إسحاق في تعديل وتسوية أوتار آلة العود»[٨] .

هوامش «الملحق السابع والثلاثون»

1. Music. Stand., xxii, 23, b.

2. Ibid., 134, b.

3. Ibid., 135.

٤ . تتسم حالة يحيى بن علي بقليل من الشك ، وأنا قد قمتُ بالتعامل مع بعض النقاط التي يشوبها الشّك في هامش الصفحات .

5. Ibid., 134, b.

٦ . أنظر الملحق الواحد والأربعون .

٧ . أنظر كتابي هذا صفحتي ٣١٦-٣١٧ .

8. Music. Stand., xxii, 134, b.

الملحق الثامن والثلاثون
التدوين الموسيقي في مخطوط معرفة النغمات الثمانية

تساءلت الآنسة عن تاريخ ظهور مخطوط النغمات الثمانية؟ (علما بأن السيد Rouanet[١] قد أشار إلى أن إحدى مخطوطات الكتاب التي تحمل نفس العنوان المذكور يرجع تاريخها للقرن الخامس عشر موجودة في مدينة فيينا)، وتُضيف الآنسة : «فما هي الأسس التي اعتمد عليها السيد فارمر في فهم هذا التطابق ؟»[٢] . لا شك أن تاريخ المخطوط وثيق الصلة بالموضوع بالرغم من أنه لا يقودنا بعيدا جدا ! وما يهم في الحقيقة هو معرفة تاريخ تأليف المخطوط وما ورد فيه من نظريات . وهذا المخطوط الذي كُتب بخط مغربي يبدو أنه في الأغلب قد تمَّ انجازه بدون تكلف أو بدون عناية كافية في بلاد المغرب ، ولم يحمل تاريخ كتابته أو نسخه ، ولكن يبدو أنه نُسخ في النصف الثاني من القرن السادس عشر الميلادي[٣] ، أما بالنسبة لمؤلفه ومبدعه فيوجد تحت أيدينا مجموعة من المفاتيح والإشارات تتيح لنا تحديد تاريخ كتابته في فترة أسبق من المُحددة لذلك .

وبما أنه لم تتمَّ الإشارة في المخطوط للمقامات الموسيقية الفرس ـ تركية فإنه يمكن ترجيح تاريخ كتابته إلى ما قبل عام ١٥٠٤ ، كما أن النظرية التي وردت به تتعامل مع مجموعة ثمان نغمات فقط أي أوكتاف واحد ، وهو نظام استُعملَ في فترة زمنية مبكرة جدا وقد يكون سابقا للنظام الذي أوجده وأسَّسه ابن مسجح(متوفى عام ٧١٥) وجدده أو أعاد صياغته فيما بعد إسحاق الموصلي (متوفى عام ٨٥٠)[٤] . وهذه النغمات الثمانية الذي تأسَّس عليها نظام التَّسوية والتَّعديل يبدو أنه قد ساد في بلاد الأندلس قبل هجرة زرياب إليها أو في بداية

مجيئه حيث قدَّم النظام العربي القديم ، وعمل على نشره بها حوالي عام ٨٢٢[٥] . ولا توجد لدينا شواهد أو أدلَّة على أن عرب شمال افريقية قد تبنُّوا هذا النظام الأخير في تلك الفترة أو التزموا باستعمال النظام الأقدم في فترة تالية .

وفي رسالة عبد الرحمن ألفاسي(حوالي عام ١٦٥٠) وردت تسوية لآلة العود تعتمد على مسافة الرابعات التي كانت تنتمي للنظام العربي القديم . وبالرغم من ذلك فإن هذا المؤلف لم يتعامل فقط مع النظرية الوحيدة السَّائدة في عهده ولكنه إلى جانب ذلك كان يقتبس ويستعير من كُتَّاب ومؤلفين أقدم منه بما فيهم الإغريق القدماء[٦] . وبهذه المناسبة فإنني آمل أن أتعامل بشكل مُوسَّع مع هذا الموضوع عندما أقوم بإصدار ترجمة كاملة للنص الأصلي لمخطوط «رسالة معرفة النغمات ألثمانية» التي ينحصر نقدي في أنها متماثلة مع نسخة أخرى في مدينة فيينا بنفس العنوان . علما بأن هذه الرسالة التي أشارت إليها الآنسة تحمل عنوانا مختصرا في معرفة النغم[٧] وهذا بالتأكيد ليس نفس العنوان ولا يتشابه مع عنوان الرسالة العلمية التي أشرتُ إليها سابقا[٨] .

وبالفعل فإن الرسالة السابقة التي أشارت إليها الناقدة (شليسنجر) (طبقا لرأي روانت) وترجع تاريخها للقرن الخامس عشر هي كتاب الادوار لصفي الدين عبد المنعم [الأرموي] (المتوفى عام ١٢٩٤) والذي ما زال غير معروف حتى الأن[٩] . وفي الحقيقة أن مخطوط هذه الرسالة لم يكن فعليا يحمل عنوانا مُحددا ولقد قمتُ أنا بإعطائها عنوان «معرفة النغمات الثمانية» واعتمدتُ في ذلك على ما ورد في السطور الأولى لهذا المخطوط ، واستشهادي بالتطابقات يعود للمخطوط ذاته كما سنرى حاليا . لقد بدأت الآنسة ، طبقا لافتراضها الخاطئ ، بالقول أن التسوية الواردة في المخطوط ترجع لإسحاق الموصلي ، وبدأت اعتراضها على وجهة نظري أو رأي بالقول : «أنها تحتاج للتَّصحيح» ، ثم أوردتْ تفسيرها الذي هو مجرد افتراض ، كما أقرَّت هي بذلك ، ولكن «على أسس ممكنة أو مُرجحة ومُحتملة»[١٠] . وهذا في الحقيقة تفسير خاطئ .

ثم انصبّت بعد ذلك على نقد رأيي الذي أسمته[11] «وجهة نظر بدت خاطئة» فالسيد فارمر ، هي تقول ، «بمطابقة ومعادلة كلا الرمزين الأول والأخير ، (ا) و(ح) مع نغمتنا الغربية (C) جعلت منه هراء تافها لأنه ، «كما قالت» ، في حالة تكرار النغمات الثمان كسلسلة متتالية فإن هذه النغمات الثمانية يجب أن تحمل الرمز(أ)» ، وهنا تبنّت ناقدتي افتراضات جديدة سنرى أنها تساوي الخطأ بعينه . إن نظام تسوية وتعديل آلة العود الذي ورد في مخطوط كتاب معرفة النغمات الثمان اعتمد على النظام الثماني الواحد [الأوكتاف] الفردي القديم [من الشمال] : C, D, G, a ، مما يعني عدم وجود «سلسلة من نظام النغمات الثمانية المتتالية» كما تخيّلت الآنسة . وعليه فإن الرمزين العربيين (أ) و(ح) تقابل نغماتنا الغربية C و c على التوالي [من القرار إلى الجواب ببُعد ثُماني] كما قد بيّنتُ سابقا . وفيما يلي أورد رسما للوحة العفق على رقبة آلة العود وضعتها على أساس تفصيلات وبيانات ، وردت في مخطوط الرسالة موضع المناقشة الحالية ، التي ينتج منها سلم موسيقي مُثير ومُلفت للانتباه :

	ذيل أو بم	ماية أو مثلث	رمل أو مثنى	حسين أو زير
(مطلق) وتر مفتوح	C (أ).	D (ب).	G (هـ).	a (و).
(سبابه) الاصبع الاول		E (ج).		b (ز).
(بنصر) الاصبع الثالث		F (د).		c (ح).

وفيما يلي ما قاله مؤلف مخطوط النغمات الثمانية : «ثم الأقرب إليهم [النغمات] نجد نغمة البمْ ، وهو وتر يُسمَّى الآن الذَيل ، وما يليه في المكان (بمعنى مسافة) وتر المثْلثْ وهو وتر المايه بدون عفق أصابع . . . وتليه أيضا نغمة

أخرى بعفق أول الأصابع . ثم هناك نغمة أخرى تليها أو تالية لها بعفق الأصبع الثالث . ثم تليه نغمة الزِّير وهو الحُسين بدون تصبيع . ثم تلي هذه النغمة أيضا باستعمال الأصبع الأول ، ثم تليه نغمة باستعمال الأصبع الثالث ثم بذلك تكون النغمات الثمانية قد اكتملت ، وهي [النغمات] التي بيَّنتها الحروف الأبجدية [من الشمال إلى اليمين] A, B, J, D .

ولهذا إذا جعلنا A ، أقرب النغمات ، هي النغمة الأولى فإن أغلظها يكون نغمة الذَيل ، ونغمة B التي تلي نغمة A في الانخفاض [من حيث الموقع] والتي هي أعلى منها قليلا أو أحدُّ منها والتي هي في ذات الوقت أقل حده من النغمة التي تأتي بعدها أو فوقها وهي نغمة المايه بدون عفق أصبع . ونغمة J هي تلك الذي تليها وهي نغمة المايه التي تصدر عن طريق عفق الأصبع الأول . و نغمة D هي تلك التي تليها وهي نغمة المايه أيضا التي تصدر عن طريق عفق الأصبع الثالث(١٢) ، ونغمة H هي تلك التي تليها وهي نغمة الرَّمل [بدون تصبيع] ، ونغمة W التي تليها وهي نغمة الحسين بدون تصبيع ، ونغمة Z هي التي تليها وهي ذاتها نغمة [الحسين] التي تنتج بعفق الأصبع الأول ، ونغمة H [ح] الذي يليه هو نغمة [الحسين] أيضا تنتج باستعمال الأصبع الأول .

ونحن نعلم أن نغمة ألدِّستان الثاني على وتر المثْلثْ أو المايه يُعطي نغمة F ، لأن نغمة C يمكن استخراجها من عفق ذات الدِّستان على وتر الزِّير أو الحسين . وفي تفصيل تكوين آلة العود وتصميمه الوارد في المخطوط ، موضوع الدراسة ، نجد أن الأوتار قد تحدَّدت مواقعها باختلاف عن طريقة التسوية والتعديل . التي وردت بنص المخطوط . وهنا أصبح لدينا طريقة تسوية تتبع النظام التالي : [من الشمال]: G, D, A, c. ، وهذا من المؤكد أنه نظام ، لوْ صَحَّ ، يتأكد أنه كان رائجا أثناء الوقت الذي نُسخ فيه المخطوط في القرن السادس عشر لأننا لو عكسنا ترتيب النغمات السابقة بحيث تصبح [من الشمال] : C, a, D, G ، وعنها سنحصل على القاعدة الأساسية التي قام عليها نظام التسوية والتعديل لآلتي العود والكويثره في المغربِ الأقصى .

هوامش «الملحق الثامن والثلاثون»

١ . أنظر كتابي هذا ، صفحتي ١٥٣– ١٥٨ .

2. Mus. Stand. xxvii, 135.

٣ . هذا التاريخ لم يرد عند : Lafuente في كتابه :

Catalago de les Codices arabigos adquiridos en Tetuan, p. 75 ، أو عند Robles في : Catalagos de les Manuscritos p. 145.

٤ . أنظر كتابي : History of Arabian Music, pp. 69-70.

٥ . المرجع السابق ، صفحة ١٢٨ وما بعدها .

6. Berlin MS., 5521, (Ahlwaardt)

7. Flugel, "Die arab., pers., u, turkischen Handschriften der k. k. Hofbibl, zu Wien," No. 1516.

ويقول Rouanet بشكل خاطئ أنها النغمات ، ويبدو أنه قد استعار هذه المعلومة الخاطئة من : Collangettes في Journal Asiatique ، 1904 ص ٣٨٥ .

٨ . إن محاولة تعريف مخطوط عربي من ذكر عنوانه فقط كما هو الحال في هذا المخطوط يشبه إلى حد كبير محاولة تعريف مخطوط من العصور الوسطى بعنوانه التالي فقط : «De musica» .

٩ . عند Flugel مجهول الاسم .

10. Mus. Stand., xxvii, 135

١١ . المرجع السابق ، ص ١٦٤ .

١٢ . لم يكن أصبع الوسطى مستعملا في ذلك الوقت ، ولا يزال الأمر كذلك في تلك الأيام في بلاد المغرب .

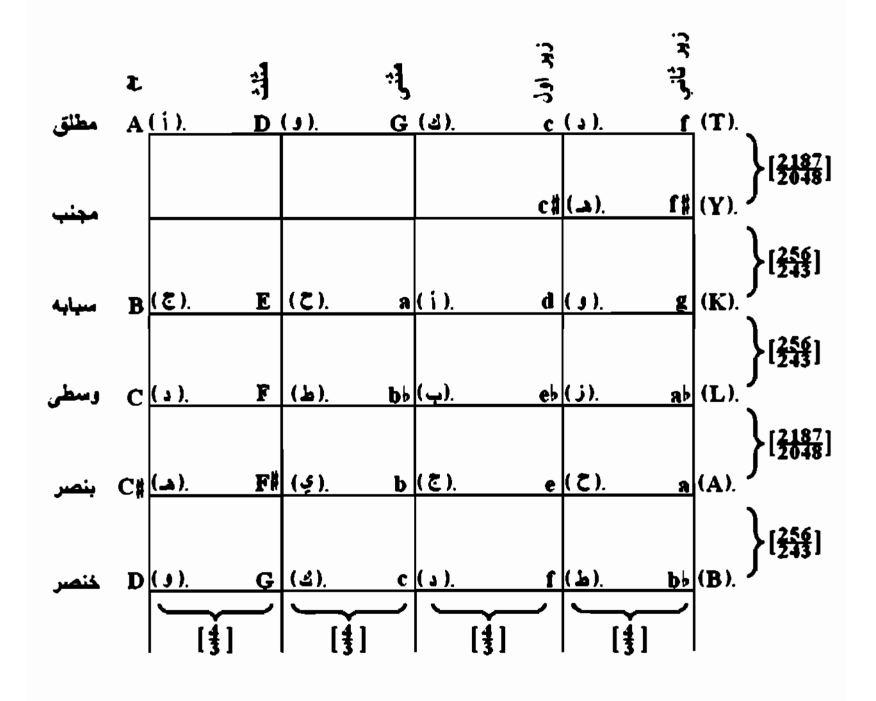
الملحق التاسع والثلاثون
التدوين الموسيقي عند الكندي

تقول الآنسة شليسنجر «أنه من المؤكد أن مخطوط الكندي شيء رائع حقا إلا أن السيد فارمر أورد أحد المخطَّطات الثلاثة فقط مما يعني أنه لم يفهم مغزاها ومعناها كما يبدو بوضوح ، وأرى أنه من المفيد أن نُخصِّص بعض الوقت والمساحة للتدبر في هذا الموضوع»[1] بينما هي شجاعة وجسارة فائقة للقيام بنقدي من أولئك الذين يدخلون هذا المجال بيسر وسهولة ورغبة قاطعة لمقارعة ومنازلة الخطأ والتّصدي له . وأنا يمكنني القول بكل احترام فائق إنني متخوف من ذلك حيث قد يُساعد على تسهيل هذا الموضوع أو يزيده تعقيدا . قبل كل شيء نقول أن مخطوطة الكندي هذه المميزة والخاصة تعتبر مُستعصية على الفهم بسهولة حتى من أولئك المستعربين الذين أمضوا السنوات الطِّوال لإتقان هذا الموضوع والإلمام بتقنياته المتعددة والمختلفة ، والصعوبة تكمن بشكل رئيسي في الأخطاء اللغوية التي يرتكبها الناسخون .

وعليه فإنني عندما أنتقد أولئك من غير الملمين بلغة النص والذين لم يألفوها من قبل ممن قاموا بنقدي محاولين ومجربين «تتبع خيط لغز المهارة التي تميَّز بها الكندي في تدوينه مما يسمح لنا بعدم التعامل بجدية فائقة مع مخططاتها الاختيارية الثلاثة» التي لم يكتب لها الوجود أصلا . فلا يوجد إلا مخطط واحد فقط استعمله الكندي ، ومن المؤكد أنه أورد جدولين فقط لتدوين موسيقي أحدهما لشرح مسافة أو قفزة «جمع الذي بالكل» [مسافة الثماني نغمات الأوكتاف] والثاني احتوى على جميع النغمات المُستخرجة من آلة العود . ويبدو أن كلا المُخطَّطين متشابهين أو متماثلين وفيما يلي أورد سلسلة جمع الذي بالكل :

سلسلة جمع الذي بالكل	النغمات	الرموز
المفروضة (Proslambanomenos)	A	أ
مقدمة المقدمات	B	ج
القريبة من مقدمة المقدمات	C	د
حادة المقدمات	D	و
رئيسة الأواسط	E	ح
القريبة من الأواسط	F	ط
حادة الأواسط	G	ك
وسطى (mese =)	a	أ

وفيما يلي جدول يحتوي على جميع النغمات الصادرة من آلة العود[٢] :



نُلاحظ مما تقدَّم أن نغمات المُجنَّب على أوتار البمْ والمثْنى والمثْلثْ قد تمَّ إغفالها وإسقاطها من الجدول السابق ، ويقول الكندي أنها لم تكن موجودة ومُستعملة [في عهده] ودستان المُجنَّب ، الذي هو فيثاغورثي opotome من ناحية الأنف [بداية انطلاق الأوتار المطلقة على رقبة آلة العود في اتجاه المشط] يصدر منه نغمات : لا مرفوعة نصف بعد A# ، ري مرفوعة نصف بعد D# ، صول مرفوعة نصف بعد G# ، على التوالي والتي هي طبيعيا لا تتفق وتتطابق مع نغمات : B سي المخفضة وE ومي المخفضة وa لا المخفضة على دستان الوسطى(٣) .

لقد وضعت الآنسة [شليسنجر] ظلالا من الشك حول موثوقية مخطوط الكندي باقتراحها أن أحد جداول المُدونات الموسيقية هو عبارة عن تفسير متأخر الاستيفاء من الناسخ . وهذا الاقتراح غير صحيح وليست له أي قيمة ، خاصة وأنه تمَّت الإشارة لكل جدول على حده ، يُضاف إلى ذلك أن الجداول يمكن الاستغناء عنها بالفعل لأن الأسس التي وردت بها نجدها متضمنة في النص الأصلي للمخطوط فعليا .

هوامش «الملحق التاسع والثلاثون»

١ . Mus. Stand., xxvii, p. 135 ، وانظر أيضا صفحة ١٦٣-١٦٤ .

2. Cf. Lachmann, " Musik des Oriants" 32, et seq.

٣ . وردت هذه النغمة (a) المخفضة بالجدول المذكور بالمخطوط بالرغم من منع استعمالها في أي مكان آخر .

الملحق الأربعون
التَّدوين الموسيقي عند الفارابي

لقد ادَّعت الآنسة شليسنجر أن استعمال الفارابي للحروف الهجائية العربية في تدوينه كـان مـتـوافـقـا مع سلسـة الحـروف التي اسـتـعـملهـا الإغـريقي بطليموس[١] . ولقد أنكرتُ أنا ذلك[٢] . وأقول إن نقدي الآن ينحصر في أنني لم أورد جدول بطليموس الذي أشارت إليه الآنسة التي تُواصل إدِّعائها بالقول : «أن رموز بطليموس التي أورده السيد فارمر ، بالطبع ، ليست تلك التي أقصدها أنا ، وأي شخص قد يرى ذلك ، خاصة وأن السيد فارمر لم يُورد في اختياره الحروف : N, X ، و O ، فلماذا ترد في سياق النص إذن ؟ . والمتأمل في مصدر السيد فارمر أو فيما أورده من إستشهادات سيجد(Ptol. ii, 5) جدولين فقط وردت في ذلك الفصل : الجدول الأول منها احتوى على التسلسل الهجائي الذي سبق وأشرتُ إليه وهو الذي استعمله بطليموس لتحديد المسافات أو القفزات الثابتة غير المتغيرة للنظام الدياتوني القوي Diatonic Syntonon ، وقد قام السيد فارمر بالتغاضي عنها وأهملها واختار الجدول الآخر الذي احتوى على منهج بطليموس المعتاد في ترقيم درجات السلم والذي ليس له علاقة بموضوع البحث . استعمل بطليموس الأحرف الخمسة عشر الأولى من الألف باء الإغريقية لعدة أغراض[٣] ، وأغلب استعمال لها كان كبيان تخطيطي وإشارة لتقسيمات المونوكورد» [٤] . وبداية أقول بهذا الخصوص كانت الصعوبة أمامي في التأكد من تحديد الجدول الذي أشارت إليه الآنسة شليسنجر . لقد اعتمدت الآنسة على ,"Harmonics" (ii,p.6) لبطليموس كمصدر ومرجع لها ، ولكن كما يبدو أن الجدول الوحيد في هذا الفصل لم يُقدِّم نظاما ثابتا غير قابل للتغيير

لمدى بُعدين من ذات الثمانية [أوكتافين] مما جعلني أتجاهل ذلك ، وبدلا عنه أوردتُ ما له علاقة أكبر بالموضوع : جداول متماثلة من كل من الفارابي وبطليموس ، والأخير يبدو أنه قد أُخذ ونُقل من كتابه الثاني الفصل الخامس . [أي أن الفارابي هو الذي نقل عن بطليموس] .

والآن تقول الناقدة (الآنسة شليسنجر) كما يلي : «إذا اطَّلع أحدنا على الكتاب الثاني ، الفصل الخامس لبطليموس سيجد جدولين فقط وردا في هذا الفصل» ، وأن الجدول الأول هو الذي احتوى على التتابع الألف بائي الذي أشارت إليه الآنسة . ولسوء الحظ أن الفصل الخامس لا يوجد به إلا جدول واحد وهو الذي قد أوردته فعلا ، وعلى العموم ، ورد في الفصل الرابع جدول تكوّن من خمسة عشر حرفا مختلفة مقسمة على بُعدين اثنين من ذات الثمانية [أوكتافين] تضمن الحروف (N, X, O) ، ولكن ليس هنا أو في أي مكان آخر من مرجع بطليموس ، سواء أوردته أنا أو أوردته الآنسة شليسنجر يُبيِّنُ بوضوح أو يؤكد أن الفارابي قد تبع نفس التسلسل الألف بائي [لبطليموس][٥] .

هوامش «الملحق الأربعون»

1. "Is European Musical Theory Indebted to the Arabs ?" p. 8

٢ . أنظر كتابي هذا صفحة ١٥٤ وما بعدها .

٣ . استشهدت الآنسة شليسنجر بأربعة مصادر ورد في اثنين منها أن بطليموس استعمل أربعة عشر حرفا فقط .

4. "Mus. Stand.," xxvii, 134, b.

٥ . أنظر كتابي هذا صفحة ١٥٦ للإطلاع على مصادري ومراجعي .

الملحق الواحد والأربعون
التدوين الموسيقي في مخطوط الهارمونيكا إنيستيتيوتيوني
De Harmonica Institutione

بينما كان تدوين النيومس قد توطَّد وانتشر في الغناء الكنسي نجد أن التدوين الألف بائي الذي نتحدث عنه جاء من عازفي الآلات الموسيقية . ويقول في هذا الصَّدد Notker Labeo (المتوفى عام ١٠٢٢) أن ذلك التدوين الألف بائي كان يُستعمل في تدوين موسيقى آلتي الليرا والرُّوتا[١] . كما أن Pseudo-Bernelinus يقول أن ذلك التدوين كان آليا أو كان يُكتب للآلات الموسيقية خاصة آلة الأرغن وأنه لم يُشتق من المنظِّرين [أي لم يُؤسِّس هذا التدوين المنظِّرون والباحثون][٢] . وأقدم مثال لذلك التدوين الألف بائي في الغرب ورد في رسالة الهارمونيكا حيث وجدنا السَّبعة أحرف الأولى الرومانية [من الشمال] : ,A, B, C, D, E, F, G قد استُعملت كتدوين لفظي صوتي [لتمثيل وتصوير النغمات صوتيا] ، وهي بذلك لا تمثل الأصوات المواكبة لها بالحروف ، ولكنها فعليا توضِّح وتصوِّر أصوات أو نغمات سُلَّمنا الموسيقي الكبير المعاصر [من الشمال] : .,C, D, E, F, G, a, b وعندما أشرتُ إلى ذلك (أنظر صفحة رقم ١٥٨ في كتابي هذا) مما استثار الآنسة شليسنجر لتكتب ما يلي : «لا تحتوي الهارمونيكا على تماثل أو تطابق [كما اقترح السيد فارمر] وكما سيتضح فيما بعد» .

«ويرى Hucbald [ومؤلفون غيره] أن هذا السلم من A إلى G له نفس القيم المسافية كما هو الحال في تدويننا المعاصر»[٣] . ودليل الآنسة على ذلك أُوردهُ فيما يلي : «تشير مجوعة النغمات التي أوردها هيوكبالد المتكررة دوريا من A إلى

G لتسلسل نفس الحروف المُستعملة في وقتنا الحاضر وليس لسلم C [دو] الكبير . (لقد أورد هيوكبالد نغمة A كـ Proslambanomenos ، ونغمة G كـ Lichanos meson . مقتبس من Script لـجيربيرت الجزء الأول ، صفحة ١٥»[٤] .
ولسوء الحظ لم يقم المرجع المذكور بتغطية الجدل المُثار حول هذا الموضوع محل الخلاف ، خاصة وأنه فشل في تقديم التدوين الأبجدي الروماني الذي أشرتُ إليه سابقا ، وهذا سنجده متكررا في أماكن أخرى (مثلا في صفحة ١١٨) كما يلي :

الرموز	F	G	A	B	C	D	E	F	G
	⊢	I	M	P	C	F	B	I	?
النغمات	A	B	C	D	E	F	G	a	b
	Preslambanomenos	Hypate hypaton	Parhypate hypaton	Lichanos hypaton	Hypate meson	Parhypate meson	Lichanos meson	Meson	Trite synemmenon

يُمثِّل الخط العلوي التدوين الألف بائي الذي سبق وأشرتُ إليه ، كما أن الرمز A يُعادل أو يساوي النغمة C [دو] ، ويبدو ذلك واضحا تماما خاصة وأنهما Parhypate hypaton . والسؤال الذي يواجهنا الآن كيف أصبح هذا الباركياباتي هايباتون يحتوي على alpha [الحرف الأول من الهجائية اليونانية] مرتبطا به . ولقد سبق لي أن أوضحتُ أن هذا التدوين الألف بائي له نشأة مع عازفي الآلات الموسيقية ، كما أننا نعلم من مختلف المصادر أن نغمة C كانت نقطة البداية معه[٥] . وقد تكون هذه الفكرة مقبولة ومُعترفا بها من قبل المنظِّرين

أنفسهم لتكون وتبدو غريبة ومخالفة للمعهود وللنظام القائم ، وهكذا يستطيع أحدنا أن يسأل من أين جاء هذا الاختراع ؟ وأنا جازفتُ وخاطرتُ بتقديم الرأي القائل بأن عرب أسبانيا كانوا أساسا هم المسؤولين عن ذلك ، كما حاولتُ أن أربط أو أوصِّل بين النظام العربي المغربي كما ظهر في مخطوط معرفة النغمات الثمانية مع ذلك الذي ظهر في الهارمونيكا سواء أكان ذلك الاقتراح ، الذي قدَّمته ، مقبولا ملائما أم هو شيء آخر؟

وما كان يهمُّني هنا هو دحض وتفنيد التهمة الموجهة لتفسيري للتدوين الموسيقي الوارد في الهارمونيكا بأنه كان خاطئا ، وهذا كل ما قمتُ به فعلا . وقبل أن أترك هذا الموضوع ، طبعا ، أودُّ أن أوجِّه الانتباه لنقطة أخرى في موضوع النقاش والحوار الحالي ، حيث اقترحتُ في نقدي أن دليلي فيما يخصُّ رسالة الهارمونيكا قد تأسَّس على «مصادر وأدلة وشواهد من الدرجة الثانية أو الثالثة» وأن العبارة الخاطئة والمليئة بالعبث ! التي أوردتُها انبثقت وانبعثت ليس من دراسة وتمعُّن للرسالة العلمية نفسها ولكن من كتاب «Story of Notation» لـ Abdy William (صفحة ٦٢-٦٣) . وكثيرا ما يحدث أنني أكون قادرا على الاستجابة للاتهام من «الرسالة نفسها» ، بل أكثر من ذلك أنني لم أستشهد بالعمل المذكور لأبدي وليام(٦) . بل هناك ، رغما عن ذلك ، العديد من المراجع والاستشهاد من الدرجة الثانية أو الثالثة التي أستطيع أن أُشير إليها لتأكيد آرائي ورؤيتي بما فيها إستشهادات وأدلة ملحوظة واضحة مثل : Gevaert(٧) ، Christ(٨) ، Hugo Riemann(٩) ، David وLussy(١٠) ، وGastoue(١١) .

هوامش «الملحق الواحد والأربعون»

1. Gerbert, Script., i, 96

2. Ibid., i, 318

3. Mus. Stand., xxvii, 162, b

4. Ibid., 163, a

5. Gerbert, Script., i, 110, 303. Coussemaker, Script, ii, 79-85

٦ . إن مــقــالة المرحــوم Dr. C. F. Abdy William المعنونة «Notation» في «Grove's Dictionary of Music» هي خاطئة وغير متفقة مع قواعد النقد النزيه ,وأنا لم يكن لي اهتمام يُذكر في جميع أعماله . وفي قاموس جروف Grove لأنه نسب التدوين الألف بائي الذي أشرتُ إليه لـ Odo of Cluny .

7. Histoire et Theorie de la Musique de L'Antiquite (1875), i, 439.

8. Beitrage zur Kirchliechen Literatur der Byzantiner (1870), 47.

9. Studien zur Geschichte der Notenschrift (1878), 28,291,

Handbuch der Musikgeschichate (1904-13), I, 2, 106. Dictionary of Music (fourth English edit.)

10. Histoire de la Notation Musicale (1882), 73

11. L'orgue en France (1921), p. 51

الملحق الثاني والأربعون
المدوّنات الموسيقية المُبكّرة في غرب أوروبا

لقد سبق لي القول بأننا لم نر في غرب أوروبا أي اتصال مباشر أو غير مباشر مع أنظمة التدوين الموسيقي الإغريقي قبل القرن الحادي عشر مثل ذلك الذي كان مُستعملا في Musica Enchiriadis, Adelboldus وOdo of Cluny . وتشير الآنسة شليسنجر إلى أن مصادري الثلاثة التي اعتمدت عليها ترجع للقرن العاشر ، وحتى بالنسبة لمبتدئ قليل الخبرة سيجد أنه كان واضحا جليا من الأسماء الواردة والمُشار إليها أن التاريخ الذي أوردتهُ أنا كان زلة لسان أو هفوة من مبتدئ lapsus scripendi[1] . وبالرغم من ذلك ، لقد أعلنت بأن التدوين الموسيقي الإغريقي الذي استعمله بيدِ Bede ، الذي كانت معرفته بالإغريق معرفة سطحية مكتبية فقط ، وان ذلك كان في القرن الثامن[2] . وهذا يعني أنني بالفعل قد أغفلتُ ولم أقبل الخرافة والأسطورة التي مفادها أن بيدِ كان منظِّرا موسيقيا[3] .

وأكثر معارضتي ومصادر نقدي للرسالة المنسوبة لـ Hukbald المعنونة : «De Harmonica Institutione» التي قالت فيها الآنسة : «إن الاتصال المباشر كان على نحو استثنائي مع أساليب التدوين الموسيقي الإغريقي الذي كان يبدو مستمرا لمرات ومرات عديدة»[4] . وأنا قد أحجمتُ متعمدا عن الإشارة لهذا العمل لأن ما يقدمه ويعرضه «مرات ومرات أخرى» هو الاتصال المباشر بين هيوكبالد وعلى نحو استثنائي مع بوثيوس[5] . وعلى الجانب الآخر ، نجد أن ما يُسمّى بتدوين Dasian الذي ورد في ألـ«Musica Enchiriadis» و Psuedo - Odo ، بالرغم من أنه تأسس على أفكار إغريقية إلا أنه كان أصليا إلى حد بعيد في

طريقته المستعملة . وأنا أعتقد جازما أن كلا الرسالتين تنتميان لفترة متأخرة جدا من القرن العاشر .

هوامش «الملحق الثاني والأربعون»

(١) وبالفعل ، بالإشارة لنسختي المطبوعة فقد وجدتُ أنني أشرتُ «للقرن العاشر» . وغريب القول أن ألـ lapsus قد بقى خطأ أو هفوة سيئة الحظ في هذا العمل ، بالرغم من أنني قد قمتُ بتعديل في نفس المقطع ، عن طريق حذف Adelbolds . أنظر كتابي هذا صفحة ١٥٨ . وأيضا Errate .

2. Mus. Stand., xxvii, 109

٣ . الملحق العشرون .

4. Musc. Stand., xxvii, 162, b.

5. Boethius, vi, 3, 4.

الملحق الثالث والأربعون
التدوين الموسيقي الذي ورد في رسالة شمس الدين الصَّيداوي

لا شك أن التـدوين الموسـيـقي الذي ورد في رسـالة[١] شـمس الدين الصَّيداوي[٢] له قيمة أصلية مميزة من وجوه عدة أكثر من وجه واحد ، وأنا لم أعد قادرا على تحديد تاريخ دقيق لهذا الكتاب[٣] . ولكن الرسالة التي يُوجد منها نسخة يرجع تاريخها للقرن السادس عشر في باريس[٤] ، يبدو أنها لا ترجع إلى أكثر من القرن الثالث عشر أو أبكر من ذلك . طبعا هذا الأسلوب من التدوين الموسيقي قد يكون مستعملا في فترة متقدِّمة عن ذلك ولكن لم أعثر على أي نموذج مُدوَّن يرجع لتاريخ أبكر من ذلك .

وقد اكتشف الكاتب الروسي الشهير Victor Uspensky ، الذي كتب عن التركمان والأوزبيك ، مخطوطا به تدوين موسيقي مُشابه ومماثل لنوع التدوين ذي النشأة والأصل الخوارزمي[٥] . ويقول السيد M. Fitrat مؤلف المصدر الموثوق به : «Uzbikqilassiq musiqas» (Tashkent, 1927, in Turkish) أن ذلك التـدوين كان معروفا ومستعملا في عهد علاء الدين محمد شاه خوارزم (متوفى عام ١٢٢٠)[٦] . لقد كان نظام التدوين الموسيقي المُستعمل في عهد شمس الدين يحتوي على مدرَّج يتكون من سبعة خطوط أفقية متوازية بألوان مختلفة ، يُمثِّل كل خط نغمة يُعبِّرٌ عنها بأسماء ذات علاقة بالأرقام العربية الفارسية في بداية كل خط كما يلي :

Haft = Z ____________________

Shash = W ____________________

Banj = H ____________________

Jahar = D ____________________(7)

Si = J ____________________

Du = B ____________________

Yak = A ____________________

وكـمـا أشـرتُ بالفـعل فـإن نظام المُدرَّج هذا يخـتلف قليـلا عن ذلك الذي أورده : Vincenzo Galilei (عام ١٥١٨) و Kircher (عام ١٦٥٠) حيث قدَّم الأول مُدرَّجا يتكون من سبعة خطوط أفقيـة يُمثل كل خط منها نغمة واحدة كـمـا يلي(٨) :

H ____________________

A ____________________

M ____________________

H ____________________

T ____________________

Φ ____________________

Ω ____________________

وقد تمَّ توضيح النغمات ذاتها عن طريق نُقط dots فوق كل خط على حده ، ولكن بدون تحديد أو بيان للامتداد الزمني(٩) . لقد قال چاليلي أن ذلك النظام كان مُستعمـلا في زمن يسبق بكثير الزمن الذي عاش فيه الراهب الإيطالي چويدو ا الأريتسي(المتوفى عام ١٠٥٠)(١٠) . كما أن كيرشير أورد مُدرَّجا يتكون من ثمانية خطوط أفقية متوازية وجده في مخطوط إغريقي في Maltese Library [مكتبة مالطية] وهو يعتقد أن عمره الزمني يربو على سبعة قرون من القدم(١١) . وكما هو الحال في نظام التدوين الذي أورده چاليلي تمَّ بيان النغمات الفعلية عن طريق نُقط على الخطوط كما يلي (١٢) :

O ______________

H ______________

Z ______________

E ______________

V ______________

F ______________

B ______________

A ______________

وكان يُنظر لكيرشير بشيء من الشك والرِّيبة ، وفي هذا الخصوص قال العالم الفرنسي : Ch. Em. Ruelle إن المُدرَّج الوارد أعلاه هو «مجرد تحريف أو تشويه لا غير»(١٣) . وهكذا يتضح عدم وجود ضرورة او حاجة ملحة على نحو غير ملائم للشك في كيرشير على ضوء شواهد چاليلي ونظام شمس الدين الصَّيداوي ، بل أكثر من ذلك أن النظام المدرجي الذي ورد في رسالة ميوزيكا انكيرياديس الذي يربو على الأربعة on all fours إلى جانب الأنظمة السابق ذكرها وشرحها(١٤) . وأي من هذه الأنظمة التدوينية كان له السَّبق والريادة ؟ من الصعب التَّوصل لإجابة شافية عن هذا السؤال أو تأكيده وتقريره . وعلى أية حال نجد أن النموذج الإغريقي الذي أورده چاليلي وكيرشير قد يكون ذا أصول بيزنطية ، وأن المُدرَّج المتكون من خطوط أفقية متوازية بالتأكيد ليس من اختراع الراهب الإيطالي چويدو دا أريتسو .

وقد ورد في بعض الوثائق والمصادر العربية مُدرَّجات بخطوط أفقية ملونة تذكِّرُنا بخطوط المُدرَّج الأوربي التي هي ملونة أيضا . وفيها نجد أن المدد الزمنية للنغمات [امتدادها الزمني] التي تمَّ توضيحها لم تظهر في بقية الوثائق الأخرى . وقال Sariano - Fuertes أن العرب قد وضعوا سبعة ألوان مختلفة لتحديد أو للدلالة على سبعة أنواع من الأشكال الزمنية تتراوح من زمن المستديرة إلى زمن ذات الأربعة أسنان(١٥) . وأنا لم أرَ أي نموذج أو مثال من هذا النوع في وثائق المخطوطات الموسيقية العربية التي أتيحت لي الفرصة للإطلاع عليها .

هوامش الملحق الثالث والأربعون

١ . اختلف عنوان الرسالة في عديد النسخ . أنظر كتاب : Arabic Musical MSS في مكتبة Bodleian ، ١٣-١٦ و De Slane, : Cat. Des MSS. arabes de la Bibl. Nat., No. 2480

٢ . في مخطوط باريس أضيف إلى اسمه لقبا هو الدمشقي ، ولكن في مخطوط بودليان ورد لقبه الذهبي .

٣ . يوجد الاثنين : شمس الدين الدمشقي (المتوفى عام ١٣٢٧) وشمس الدين الذهبي (المتوفى عام ١٣٤٨) .

4. De Slane, op. cit., p. 440

5. Uspensky, Sovietsky Uzbekistan, (Tashkent, 1927), p. 810, in Russian

٦ . صفحة ٧٠ ، أنظر أيضا : . Promusica, March, 1927, p.4. The Sackbut, January, 1924, p. 171

٧ . كُتبت : جار .

8. Dialogo della musica antica et della moderna, (1581), p. 36.

٩ . لقد قمتُ بمراجعة النقط التي وردت بنسخ الكتاب بنفسي ووجدتُ أنها قد تمَّت اضافتها بخط اليد .

١٠ . هذا التدوين قام بنسخه Martini في كتابه : (Storia della Musica, i, p.185) ، ولكنه قام بإغفال النغمة الحادية عشرة ، وبنفس الأسلوب والطريقة التي قام بها Hawkins في كتابه :(i, 429) "Hist. of Mus.,"

11. Musurgia Universalis, i, 213, (1650)

١٢ . في النسخة الأصلية ، استُعملت حروف كبيرة وبأحجام أقل ، أنظر أيضا (i, 429) Hawkins وأيضا قاموس Grove الجزء الثالث ، صفحة ٣٩٧ .

13. Revue des Etudes Grecques, v, 266

14. Gerbert, Script., i, 157

15. Soriano-Fuertes, Hist., de Musica espanola, i, 77, و Musica Arabe-Espanola, 42-45, Proceedings of the Musical Association, xxxiv, 26

الملحق الرَّابع والأربعون
ما هو فن الأرچانوم Organum؟

إن تذمُّر الآنسة شليسنجر[١] وشكواها المستمرة من استعمالي لتعريفات Riemann لفن الأرچانوم التي وردت في كتابه «Dictionary of Music» (الطبعة الرابعة بالترجمة الإنجليزية)[٢] أمر لا يمكن قبوله بسهولة بالنسبة لي ، وقد اخذت من الطبعة الأخيرة من كتابه "Geschichte der "Musiktheorie (١٩٢٠) ، حيث قال : «إن الشخصية والسِّمة المُميِّزة لفن الأرچانوم ، بدون شك ، تجعلنا نعرِّفه على أنه الحركة الصَّارمة الجادَّة للأصوات المتوازية على مسافة الرابعات والخامسات في تناوب مستمر بين الاتصال والانفصال لتعود مرة أخرى كمسافات متحدة .»[٣] وأنا يملأني الخجل لتوجيهي ذلك النقد للسيد فارمر» ، قالت ناقدتي ، «أنه في جميع الأحوال أن أغلب الأبحاث والدراسات الأخيرة المتوفرة والمُتاحة في مجالات الآثار والتاريخ تُوفِّر دلالات وعلامات واضحة على نظريات وأراء مؤلفوها» .

ولتأكيد هذا القول ، أوردت الآنسة الاقتباس السابق المذكور من كتاب : «Geschichte der Musiktheorie لمؤلفه Riemann» (١٩٢٠) ، الذي قالت عنه الآنسة أنه احتوى على : «تعريفات المؤلف الأخيرة التي كانت تحت الطبع والنشر قبل وفاته» . «وقد يحدث دائما أنني بتشابه وتماثل : «غالبا أخجل» أن أُبيِّن أن هذا التعريف الآخر والأخير الذي أورده رايمان قد ظهر في الطبعة الأولى من كتابه : «Geschichte der Musiktheorie» (١٨٩٨)[٤] في الحقيقة كنتُ مُدركا أن المعنى الذي أورده رايمان هو أوسع من التعريف الذي يمكن فهمه بوضوح تام من التعريف الذي جاء تحت عنوان أرچانوم ، في قاموسه الموسيقي ،

والذي ظهر بوضوح من العنوان الذي جاء تحته وهو Diaphony . Diaphonia وهو [مصطلح ألماني يعني التنافر وعدم التوافق ، يُطلق على أحد أنواع فن الأرچانوم . وقد يعني صيغة تتوفر فيها حرية أكثر تستعمل فيها مسافات وقفزات غير تامة . ويعتبره البعض الآخر ، صيغة متأخرة من توظيف الحركة العكسية للأصوات ، وتسمح بتخطِّيها] . اقتباس مُترجم من كتاب : Oxford Concise Dictionary of Music, London:,Michael Kennedy, 2004, p. 198]. » .

عندما قلتُ : «إنني أقصد بالأرچانوم التعريف المقبول للمصطلح بما في ذلك تعريف رايمان ، فإنه يجب أن يبدو واضحا جليا أن رايمان يُعتبر ذو أهمية ثانوية . وقد استعملتُ هذا التعريف من القاموس بسبب اعتماد الآنسة شليسنجر على شرعية مصدره ، وأيضا لأنه مُحكم ومُوجز . وما كنتُ أريد قوله يبدو واضحا جليا أنني لم أقصد الاعتراف بـ magadizing على مسافة أوكتاف [بعد ثماني] الذي يُعتبر أو يُعدُّ كأرچانوم على حساب المصطلح : vox organalis إذا تمَّ استعماله مع symphonia ac diapason أو symphonia ac disdipason ، خاصة وأنه المرجع ، محل الدراسة والنقاش ، يتحدث جون سكوتس عن organicum melos ، الذي قالت عنه ناقدتي (الآنسة شليسنجر) إنه يُشير للأرچانوم . (الملحق الثامن والأربعون) .

1. Musical Standard, xxvii, 208, b.

٢ . أنظر كتابي هذا صفحة ١٧٧ .

٣ . أنظر صفحة ١٧٨ .

٤ . لا زالت الآنسة شليسنجر تقارن بيننا وبين رايمان فيما يخصُّ شرحه بأستاذية وتخصص لنشأة وقيام فن الأرچانوم . وعندما نلتفتُ للـ" Coussemaker, Histoire de L"Hamonie au Moyen Age (852) ، فإنه من السهولة رؤية ومعرفة أن رايمان هو في الحقيقة : statu pupillary [تلميذ يتعلم (لم يصل درجة الأستاذية)] .

الملحق الخامس والأربعون
تنظيم الكندي وابن سينا

في كتابي : «Arabian Influence on Musical Theory» أوردتُ اقتباسا مهما من نص عربي قديم من رسالة الشِّفاء لابن سينا ذات علاقة بتطبيق أدوات معينة استعملها الموسيقيون العرب وأطلقوا عليها مصطلح : التركيب والتضعيف[1] ، والتركيب يعني عزف أي نغمة مع رابعتها أو خامستها في ذات الوقت ، بينما التضعيف هو عزف النغمة مع ثامنتها[2] [على بُعد أوكتاف أو درجة جوابها على اعتبار أن النغمة الأولى هي القرار] . وقد أشرتُ أنا ، بكل تأكيد وثقة ، لهذا النص العربي المُقتبس في سياق ردِّي على نقَّادي عندما قمتُ بتقديم ترجمة من اللغة العربية إلى الإنجليزية لذلك النص[3] ، ولكن يبدو أن هذه الحقيقة الواضحة للعيان قد أُغفلت فيما بعد أو كما قيل : «إنه من باب العبث أن تعطي . . . للقارئ الإنجليزي عناوين مخطوطات عربية غير مُترجمة وغير منشورة بدون اقتباس يُذكر ، كما فعل السيد فارمر في كتيبه»[4] .

وهناك نقد آخر مُؤكَّد ومُحدَّد موجَّه لمفاتيحي وإشاراتي تحت هذا العنوان ، وأنا أنوي وأقترح أن أتعامل معه الآن . وقبل القيام بذلك ، أودُّ أن أُقدِّم وصفا وشرحا آخرين للتركيب الذي أورده ابن سينا في كتاب النجاة يبدو أكثر وضوحا لما ورد في الرسالة الشِّرفية ، وهذا الشرح ورد كما يلي : «وبالنسبة للتركيب فهو يعني الاندماج (خلط) في ضربة واحدة للنغمات الأساسية أو الأصلية مع نغمة تنسجم معها توافقيا (نغمة موافقة) . وربما الأكثر روعة وسمو في ذلك الامتزاج حدوثه بين نغمات تفصل بينها مسافات وقفزات عريضة واسعة ، خاصة في مسافة البعد الثماني [الأكتاف] وبعد ذلك في مسافة أو قفزة

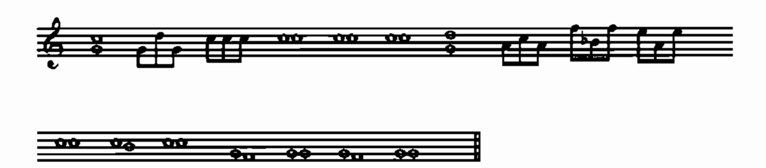
الخامسة[٥] ، ثم بعدها في الرابعة[٦] . وللآنسة شليسنجر الحرية في تقديم اعتراضاتها المُضادّة لمفاتيح لغز ابن سينا .

تقول الآنسة إنها ، طبقا للتطبيق العملي الإجرائي ، قد تقبل بأداء تركيب الرابعات المتزامنة ، أما بالنسبة للخامسات فإنها تُجادل بأن : «القيود والعقبات قد تبدو أكثر من الإمكانيات المتاحة لذلك» وبالنسبة للثامنات فإن الناقدة [تقول الآنسة] يتضح في أنه لا تزال هناك صعوبة . . . تنحصر في صعوبة أداء العفق المزدوج لأكثر من نغمة في ذات الوقت ، خاصة ثلاث نغمات على ثلاثة أوتار في ذات الوقت»[٧] . وكردٍ على هذا الرأي دعنا نتدبَّر فيما يلي : أولا وقبل كل شيء ، العقبات والقيود التي قيل بوجودها حين عزف لحن في خامسات على آلة العود . في الأعم الأغلب نجد أن النماذج والأمثلة المُبكرة للأرچانوم المُرجَّح وجودها في ألـ «Musica Enchiriadis» وفي «Scholia Enchiriadis» خاصة إذا أخذنا عينة من الأرچانوم البسيط مع ألـ diapente مما ورد في العمل الأخير مخطوط جيربيرت الجزء الأول صفحة ١٨٥ ، سنرى أنه إذا تمَّ نقله وتحويله ببساطة وبشكل ملائم فإن عازف آلة عود مبتدئ يمكن أن يؤدِّيه بكل سهولة ويسر .

أما بالنسبة لصعوبة عزف الثامنات [النغمة وجوابها] في ذات الوقت وبشكل متزامن فإن ناقدتي تبدو متغافلة وغاضَّة للبصر عن الأدوات والوسائل التي قدَّمها العوَّادون العرب في طريقة تسوية وتعديل أوتار هذه الآلة ، بينما نجد أن التعديله العادية (التسوية العربية) لآلة العود العربي كانت على هيئة رابعات كما يلي : (لا ، ري ، صول ، دو) . كما كانت هناك تسويات خاصة أخرى مُستعملة ، وهذه الأخيرة قد نجدها مُفيدة في حالة ظهور صعوبات في التصبيع [استعمال أصابع اليد اليسرى لاستخراج نغمات الآلة] . وفيما يلي واحدة من تلك الطرق الخاصة أوردها الكنْدي وهي : (صول ، ري ، صول ، دو) . وكان الوتر الرابع (البمْ) يُعدَّل على بُعد ثامنة هابطة من النغمة المُطلقة المفتوحة للوتر الثاني (المثْنى)[٨] . ولدينا أيضا تعديله وتسوية عود العرب المغاربة كما وردت في

كتاب معرفة النغمات الثمانية وكانت تتكون من (دو ، ري ، صول ، لا) .
وجميع هذه الطرق لا شك قد ساعدت في أداء التركيب بالخامسات ، بينما الطرق السابقة قد جعلت التضعيف بالثامنات ممكن الأداء ، في ذات الوقت نجد أنه من المشكوك فيه جدا أن العرب المشارقة قاموا بتطبيق واستعمال فن الأرچانوم كما نعرفه نحن بالمفهوم الأوربي الغربي الذي تمَّ شرحه في الـ «Musica Enchiriadis» و"Scholia "Enchiriadis .

وبالنسبة لعرب المشرق بكل تأكيد يبدو أن التركيب والتضعيف ، كما سبق لي الإشارة ، كانا مجرد جزء من برامج ودروس تأليف الموسيقى والألحان(٩) . وكان ابن سينا قد أشار بالفعل لها واعتبرها جزءاً من الألحان ذاتها ولكنه اعتبرها عوامل مساعدة وتابعة لها ، وأطلق عليها مصطلح : تحاسين [تحسينات] (adornments) أو حليات وزخارف(١٠) أو زوائد(glosses)(١١) . لقد اتضح أن ابن سينا «سمح باستعمال قفزات أو مسافات غير الرابعات والخامسات» في التركيبات وأن مسافات الثانية والثالثة كان يمكن السَّماح باستعمالها على أساس ذلك . وفي هذا المجال هناك تمرين غريب ولافت للنظر كان يؤدِّيه العوادون العرب أورده الكندي لا يجب إغفاله في هذه الحالة وهو كما يلي(١٢) :



وهذا يبدأ بتركيب على الرابعة ليتم عزفه على الوتر (الزير) والثاني (المثنى) ثم تترك هي نغمات مفتوحة ، أسماها الكندي «جسٌ في حركة واحدة(١٣)» ، وبعدها يأتي «جسٌ في ثلاث حركات : صول ، ري ، صول» ، تليها نغمة «متكررة ثلاث مرات : دو ، دو ، دو» ، التي هي عبارة عن «جسٌ بثلاث حركات» وهكذا . . .

هوامش «الملحق الخامس والأربعون»

١ . التركيب والتضعيف يعني لغويا : المُركَّب من أجزاء ، والمضاعفة ، والمعنى الأول قد يُغطي المعنيين .

٢ . صفحة ٦-٧ ، لاحظ ٧ .

3. Musical Standard, xxvii, 175, a, 103..

٤ . Mus. Stand., xxvii, 209, b, السطور ٣٦-٣٧ ، وفي مكانين آخرين (صفحة ٢٠٩ ، و a سطور ٣٩-٤٠ و صفحة ٢٠٩ و السطور ٢٧-٣٠ ،) فهي [الآنسة] قد أعادت إدّعائها بأنني لم أورد اقتباسا .

٥ . الفقرة التي وردت بين قوسين محذوفة من نسخة هذه المخطوطة ، وقد يكون ذلك راجعا لإغفال من الناسخ . وقد حدث ذلك مع ابن سينا في كتابه باللغة الفارسية «الدانيش نامه» . (Brit. Mus. 2361, fol. 161, v.) هذا العمل بكل دقة متماثل مع كتاب النجاة .

6. Bodleian MS., 1026, fol. 170

7. Musical Standard," xxvii, pp. 197-8

8. "Berlin MS.," 5530 fol. 25, v. 26.

٩ . أنظر كتابي هذا صفحة ١٧٥ .

10. Bodleian MS., 1026, fol. 169,v.

11. India Office, MS., 1811, fol. 172, v

12. Berlin MS., 5530, fol. 30, v

١٣ . للإطلاع على مصطلح جسّ بتوسع يمكن العودة إلى صفحة ١٧٥ وهامش الفصل الثامن رقم ١٤ صفحة ١٨٠ من كتابي هذا .

الملحق السَّادس والأربعون

ڤيرچيليوس القرطبي Virgilius Cordubensis

«كل من يعرف شيئاً ما يجب عليه إظهاره ونشره ، لأن المعرفة المحجوبة لا قيمة تُذكر لها»

Virgilius Cordubensis

أشرتُ في رسالتي[١] إلى أن المدارس العربية في الأندلس كانت تُدرِّس لتلاميذها فن الأرچانوم ، وأن إصراري على هذا الزَّعم نبع من شاهد ودليل مؤكدين من ڤيرچيليوس ، وقد أوردتُ اقتباسا كاملا في هذا الخصوص . وأنا مرة أخرى أقدِّم هذا المؤلف في ردِّي على ما ورد في كتيب الآنسة شليسنجر[٢] ، التي قامت بدورها ، من ثمَّ ، بتوجيه نقدها التالي لي[٣] بعد أن شكتْ وتذمَّرتْ وادَّعت أنني : «لم أورد التاريخ ولا المصدر بالنسبة لڤيرچيليوس مرجع استشهادي» والاعتراضين لم يكونا ذات قيمة خاصة وأنني قد بيَّنتُ بكل وضوح وبدون أي لبس أن ڤيرچيليوس كان معاصرا لابن سينا (القرن الحادي عشر) ، وهذه المعلومة لوحدها حقيقة تكفي ، بالرغم من أنني لم أورد مرجعا أو مصدرا ، ولكن الإغفال قد أوضح وأظهر الحقيقة (التي قبلتها ناقدتي بانفتاح وشفافية) خاصة وأنها لم تكن قادرة على تتبع ڤيرچيليوس أو الإشارة والرجوع إليه !!

وبالنظر لمساهمتي الأخيرة بهذا الخصوص[٤] تقول الآنسة إنني هنا قد صحَّحتُ وقوَّمتُ إغفالي ونسياني «الإشارة للمصدر» بتقديم وإعطاء مؤلف السيد Soriano-Fuertes الـ«Historia de la Musica Espanola» كمصدر أساسي

وشاهد لي(٥) . وعلى القُرَّاء العودة للصفحتين رقم ١٧٢-١٧٣ من كتابي هذا ؟ حيث سيجدون أن عبارتها تفتقر للدقة والوضوح على نحو صارم . إن مصدري ومرجعي(٦) هنا كانت له علاقة وثيقة بالتلاميذ الأوربيين الدارسين في قرطبه ولم تكن له رابطة أو علاقة مباشرة بڤيرچيليوس هذا . ونواصل الحديث ونقول أنه رغما عن ذلك الإدعاء الخاطئ فإن ناقدتي [تقول الآنسة] يتَّجه الآن للسيد M. Soriano ويتمحور في الآتي : «لمرة ثانية يقدِّم لنا السيد فارمر جزءاً من اقتباس مصدره ڤيرچيليوس ، وفي هذه المرة يوجد مرجع وشاهد ليس على الاقتباس الأصلي الوارد في رسالته ، ولكن لجزء أقصر منه طولا مقتبسا من : «Historica de la Musica Espanola» لمؤلفه : (Mariano Soriano Fuertes, Madrid, 1855 صفحة ٨٢) حيث نجد المعلومة المُدمِّرة الهدَّامة التالية التي تُشتِّت بفعالية مفاتيح المعلومات الموثقة للسيد فارمر وتجعلها هباءً منثورا . ففي صفحة رقم ٨١ (توردها هنا بتوسع) : «كانت توجد بين المسيحيين الأسبان [وليس العرب كما تقول الآنسة] مدارس لجميع العلوم خاصة منها الموسيقى في القرن الثامن بقرطبه الأندلسيه طبقا لهذه المعلومة التي أوردها الفيلسوف ڤيرچيليوس القرطبي» .

«وكانت تلك المدارس تحظى بالحماية الكاملة للحكام العرب ليس في قرطبه فقط ولكن في إشبيليه وفي غيرها من المدن الهامة . وفي مدارس قرطبه(٧) ، كما يقول ڤيرچيليوس كانت تُدرِّس قواعد اللغة والفلسفة وعلم الرياضيات والحساب وعلم النبات والموسيقى . وكان يُعيِّنُ أستاذين متخصِّصين لتدريس تلك العلوم في أقسامها المختلفة . وكان مدرسو الموسيقى يقومون بتدريس ، ليس فقط الجزء العملي التطبيقي منها والأغاني ذات الألحان البسيطة ، بل يقومون أيضا بتدريس علم التوافق الصوتي والتأليف الموسيقي التوافقي ، كما نستدل على ذلك من كتابات ڤيرچيليوس نفسه : (نص لاتيني ... Et duo magistri legebant de musica, de iste quae dicitur organum) . وعند هذا الحد توقَّف السيد فارمر ولم يكمل القراءة ، بينما نجد أن

الفقرة التالية لما أورده السيد فارمر ورد بها : في أيام ڤيرچيليوس ، أشار الفيلسوف بالفعل ، أن الأساتذة الإثنى عشر الذين كانوا يلقون دروسهم وتوجيهاتهم في هذه الجامعة في العلوم التي سبق الإشارة إليها أعلاه ، كانوا جميعهم من الأسبان ، اثنان منهم Navarees ، والعشرة الباقون Castilians . وهكذا وبالنسبة لتدريس فن الأرچانوم في قرطبه ، لم يُشر ڤيرچيليوس البتة لأساتذة عرب ، ولا لمدارس أسَّسها العرب ، ولكنه أشار لأساتذة مسيحيين أسبان كانوا مُكلفين ومُعيَّنين في أقسام علمية بمدارسهم الخاصة بمدينة قرطبه»[٨] . ولقد استعرتُ هذه المعلومة وأوردتها بتوسع كاف حتى لا يكون هناك سوء فهم في نقطة البحث هذه .

في البداية والمستهل دعوني أقول بثقة كاملة إن السيد سوريانو لم يكن دليلي ومرجعي ، وهذا كان كذلك ، وأغلب نصائح ناقدتي تمحورت حول كيف كان يجب عليَّ قيادة أو توجيه استطلاعاتي وتحريَّاتي من هذا المرجع التافه والباطل . يُضاف إلى ذلك ، فإن ما ورد في كتاب «Arabian Influence on Musical Theory» ، يوضِّح أنني كنتُ مُلماً ومُدركاً من أن الفقرات والمقاطع موضع البحث والدراسة هي مستقاة من السيد ماريانو سوريانو فويرتيز . وحتى الآن ، وبعد أن اقتبسنا الفقرة التي وردت أعلاه باللغة اللاتينية ، فإن ناقدتي [تقول الآنسة] يتحدد فيما يلي : «وهنا يتوقف السيد فارمر ، ولم يواصل القراءة» ، وإذا فعلا «لم أواصل القراءة» فأنا لن أتمكن من استعمال الفقرة التالية كمصدر ومرجع لي لتأكيد وتحديد أن كل من : اليهودي Elias والمسيحي Pedro Canciotor كانوا يدرسون ويتلقون علومهم في مدارس مدينة قرطبه[٩] . وفي مواجهة هذه المعلومة فإن اعتراضات ناقدتي تُعتبر غير ذات معنى .

لقد تجاهلتُ لعدة سنين مضت نصوص واستشهادات سيريانو فويرتيز فيما يخص موضوع الموسيقى العربية . ومن المعروف أن أغلب معلوماته تحت هذا العنوان في كتابه : «Historia de la Musica Espanola» (١٨٥٥-١٨٥٩) قد جمعها واستقاها من كتاب Laborde : "Essai sur la Musique ancienne et

"moderne (١٧٨٠) ، بالرغم من أنه ليس بعيد الاحتمال بالنظر لكثرة ووفرة الأخطاء ، أن قائمته عن الآلات الموسيقية من كتاب الإمتاع والانتفاع قد استقاها مباشرة من مخطوط الايسكوريال ، والتي يبدو بوضوح عدم قدرته وفشله في فك غموضها وحل شفرتها[١٠] ، وليس أيضا من كتاب «Casiri: Bibliotheca arabico-hispana Escurialensis» (١٧٦٠-١٧٧٠) الذي تُعدُّ قائمته غير صحيحة[١١] . وهو قد تعامل في كتابه المبكر (عام ١٨٥٣) Musica arabe-espanola مع كتاب الموسيقى الكبير للفارابي ، وأيضا في الايسكوريال يوجد جزء يبدو أنه قد عرفه واطلع عليه عن طريق Conde[١٢] .

إن فشل ناقدتي وعدم قدرتها على تحديد أو تقويم عمل ڤيرچيليوس يذكِّرني بتجربتي الخاصة المبكرة مع هذا المؤلف . لقد عثرتُ على اسمه لأول مرة عن طريق كتاب «Rowbotham : History of Music» (الجزء الثالث ، صفحة ٥٣٣) حيث أفاد ، على مسؤوليته ، أن علم التوافق الخاص بهيوكبالد كان يُدرَّس في مدرسة الموسيقى العربية بمدينة قرطبه ، لم يتمّ تقديم مصدر أو مرجع [لهذه المعلومة] ، ولكن تبعها أدلة وشواهد أخرى عند روبوثام ، وقد رجعتُ لسوريانو حيث وجدتُ أن ڤيرچيليوس قد تمَّ استعماله من أجل فوائد ومزايا أكثر ولكن من وجهة نظر مختلفة . وهنا قد اعتبر أنه ينتمي للقرن الثامن (الجزء الأول ، صفحة ٨١) وفي مرة أخرى نُسب للقرن الحادي عشر (الجزء الأول ، صفحة ٨٨) . وأكثر من ذلك ، أشار هذا الكاتب لتدريس فن الأرچانوم بالمدارس المسيحية . وهنا أيضا لم تتمُّ الإشارة لأي مراجع أو مصادر أصلية .

بعد ما تقدَّم ، تصادفَ عُثوري على ڤيرچيليوس وكان ذلك في أعمال Feijoo في الـ Biblioteca de Autores Espanoles (Ivi ، ٣٧٩-٨١) ، حيث وجدتُ أيضا ذكر لـ Sarmiento في (Memorias para la Historia de la Poesia Castellana, i, 252) . وكل من هذين المؤلفين الأسبانيين ينتمي للقرن الثامن وكانا يتعاملان مع مخطوطات كانت في ذلك الوقت بعيدة عن متناول يدي . بعد ذلك ، وبينما كنتُ أدرس وأطلع على ترجمات لاتينية من اللغة العربية

عثرتُ على كتابات مفيدة ومساعدة لـ Valentine Rose ، وفي مقالة له في Hermes (الجزء السابع ، صفحة ٣٢٧) عن : Ptolemaeus und die Schule von Toledo ، وقد علمتُ منها أن فلسفة ڤيرچيليوس القرطبي التي كانت تحتوي على المعلومة المقتبسة التي كنتُ أبحثُ عنها أو أقصدها قد قام بنشرها Gotthold Heine في Bibliotheca Anecdotorum (عام ١٨٤٨)[١٣] .

كان ڤيرچيليوس اسما لفيلسوف وساحر ومُحضّر أرواح في مدينة قرطبه ، وكان عمله «Philosophia» قد تُرجم للغة اللاتينية من اللغة العربية في مدينة طليطله عام ١٢٩٠[١٤] . وأقدم مخطوط في مكتبة كاتدرائية طليطله يرجع تاريخه للنصف الثاني من القرن الرابع عشر[١٥] . آخذين هذا العمل بقيمته الاسمية ، تدبّرنا في تاريخ التأليف الأصلي أنه قد يكون سابقا لوقوع مدينة طليطله في يد المسيحيين عام ١٠٨٥ ، مُدركين أن التلاميذ المغاربة كانوا يدرسون هناك في الوقت الذي كان يُكتب فيه هذا العمل[١٦] ، خاصة وأن نصف أسماء أساتذة علم الفلك والمنجمون والسحرة ومُحضّري الأرواح وما يماثلها من فنون أخرى كانت من أصول عربية . وأكثر من ذلك يُعتبر القرن الحادي عشر أحد التواريخ التي حدّدها سوريانو لعصر ڤيرچيليوس القرطبي[١٧] وحتى Rafael Mitjana وضع هذا القرن كفترة زمنية مبكرة مناسبة له[١٨] .

بدأ ڤيرچيليوس تقديم نفسه في بداية رسالته كفيلسوف مما جعل شهرته تأتي من هذا التخصّص ، وبالرغم من أن التلاميذ من جميع الأنحاء وحتى من قرطبه كانوا يتوافدون على طليطله لدراسة الفنون ، وكانوا مُجْبرين على الرحيل والسّفر لقرطبه عندما كانوا يحتاجون لمناقشة العديد من الأسئلة الصّعبة والبحث عن إجابات لديه [ڤيرچيليوس] ، وكان دائما يُعلن أنه صاحب المعرفة العميقة للأمور المبهمة ، وكان تميُّزه وبراعته ، كما كان دائما يُعلن ، يرجعان لمعرفته الشخصية وإطلاعه على العلم الذي يُسمّى Refulgentia الذي يُسمّيه العامة السّحر وتحضير الأرواح . ثم قدّم بعد ذلك نقاشا فلسفيا طويلا أورد فيه أراء الأساتذة الرُّواد من الأندلسيين والسِّراسين Saracen[١٩] والمغاربة ،

الـToletan ، Castillian ، Leonses و Cantabrian .

إن النقطة المهمة التي هي قيد النقاش تدريس فن الأرچانوم في مدينة قرطبه ، وهي قد وردت في الجزء الأخير من الرسالة . وبعد الإشارة لفترة الفصل الأكاديمي الذي يبدأ في شهر أكتوبر وينتهي في مايو ، وكما يبدو من الغريب القول أن ذلك يحدث في معظم الجامعات البريطانية [في هذه الأيام] ، تعامل ڤيرچيليوس مع أساتذة وفلاسفة أسبان كانوا في أيامه مُهتمُّون ومنهمكون في دراسات قرطبية وأخيرا أورد قائمة بأسماء الأساتذة المبدعين (magistri) والموضوعات التي كانت تُدرَّس في قرطبه ، وهذا ما أورده : «هؤلاء هم فلاسفة وأساتذة أسبانيا وخمسة منهم كانوا برتغاليين وسبعة كانوا Leonese ، وعشرة كانوا Castillians وثلاثة كانوا Navarrese ، وخمسة كانوا Aragoneses وأثنى عشر كانوا من طليطله . ومن Cartaginians كانوا سبعة ، ومن قرطبه كانوا خمسة ، منهم على سبيل المثال ڤيرچيليوس ، Seneca ، Avicena ، Aben Roys وAlgacel . ومن إشبيليه كان هناك سبعة ، ومن المغاربة وغيرهم من بلاد ما وراء البحار كان هناك أثنا عشر» .

«جميع هؤلاء الفلاسفة كانوا ، في وقتنا ذلك ، منهمكين في الدراسات القرطبية ، [بالرغم من أن] بعضهم كان يُدرِّس بعلومهم الخاصة وغيرهم لم يكونوا كذلك . وبالنسبة للدَّارسين الذين كانوا هناك كان عددهم سبعة آلاف أو أكثر من ذلك . من بين أُثني عشرة من فلاسفة طليطله كان منهم أساتذة في علم الفلك وكانت أسماؤهم كما يلي :«Aladansac, Gilbertus, Calafataf» . وثلاثة آخرون من أولئك الفلاسفة كانوا أساتذة في السحر وتحضير الأرواح ، الذين كان حواريوهم في طليطله ، وما نعرفه عنهم هو ما سمعناه منهم ومن نعرفه عنهم وعن أسمائهم كانت : فلاسفة و Liribaldus وFloribundus وبعض من أولئك الفلاسفة كانوا متكهّنين عن طريق النار وكشف الغيب والتنجيم وفي غيرها من العلوم الأخرى التي كانت عناوينها : Beromandrac, Dubiatalfac, Aliafil, Quonaalfac, Mirrazanfel, Nolicaranus[٢٠] .

«كان هؤلاء ألاثنا عشر في وقتنا هم فلاسفة طليطله وكانوا دائما بدون عداء معارضين لغيرهم من الفلاسفة الآخرين وكانوا دائما في جدال مستمر معهم ، وكانوا دائما في أغلب الوقت هم المتفوقون والمنتصرون عليهم . كما أن أولئك الفلاسفة ألاثنا عشر من طليطله كانوا يكتبون وينشرون العديد من الكتب في الفلسفة باللغة العربية وفي غيرها من العلوم الأخرى ، كما كانوا قد تمَّ التصديق عليهم وإجازتهم . ثلاثة من أولئك الفلاسفة كانوا فيزيائيين [علماء طبيعة] وكانوا يراعون ويعالجون الناس بشكل مدهش من سقمهم ومرضهم . . .
« . . . وفي ذلك الوقت كان هناك سبعة أساتذة كانوا يدرِّسون قواعد اللغة كل يوم بمدينة قرطبه ، وخمسة كانوا منهمكين في تدريس علم المنطق ، وثلاثة علوم الطبيعة ، وهم كذلك مثل الآخرين يُدرِّسون كل يوم ، واثنان منهم أساتذة في علم التنجيم وكانوا يُدرِّسونه كل يوم ، وأستاذ واحد يُدرِّس الهندسة ، وثلاثة أساتذة يُدرِّسون علم الطبيعة ، واثنان من الأساتذة يُدّرسان الموسيقى ، خاصة ذلك الفن الذي يُسمَّى الأرچانوم ، وثلاثة أساتذة يُدرِّسون علم السّحر والتنجيم والتكهن بالنار وكشف الغيب ، وأستاذ واحد يُدرِّس ألـ ars notoria الذي كان يُعتبر من الفنون والعلوم المُهابة والمبجلة»[٢١] .

أوردتُ فيما سبق ترجمة لهذا المقطع الطويل من نص لاتيني لڤيرچيليوس ، وهو محل التساؤل في هذا الموضوع ، لأنه بدون تأخير وُضع بكل وضوح أمام التلاميذ . وحاليا أقترح أن أقوم بمناقشة الوثيقة ذاتها ، ولكن في ذات الوقت فإن إدِّعاءات وافتراضات الآنسة شليسنجر والسيد سوريانو فويرتيز تفرض عليّ التعامل معها . إن ما اقتبسته من النص الأصلي يوضح ما وقع فيه سوريانو فورتيز من أخطاء كما يلي : أولا : لم ينسب ڤيرچيليوس ما ذُكر أعلاه من مدارس للمسيحيين الأسبان ، ثانيا : لم يذكر الأساتذة ألاثنا عشر في هذه الجامعة الذين كانوا جميعهم من الأسبان سواء Navarrese أو Castilians . كما أن هناك سبعة وعشرون لم تُحدَّد جنسياتهم . ثالثا : لم يُشر لاثنين من الأساتذة في كل قسم ، رابعا : لم يذكر علم النبات كأحد الأقسام العلمية .

وبالنسبة للنقد الموجَّه لي ، أوضحتُ ما يلي : أولا : إنني لم أقم بإغفال تاريخ مُحدَّد لڤيرچيليوس القرطبي ، ثانيا : لم أحدد سريانو كمصدر لي[٢٢] ، ثالثا : ليس صحيحا أن سوريانو فيورتيز قد نصَّ على أنه كان هناك أساتذة مسيحيون أسبان مُعيَّنون في الأقسام العلمية بمدارسهم الخاصة بمدينة قرطبه[٢٣] . وعلى الجانب الآخر لقد بيَّنتُ بالدليل والحجة أنني كنتُ مُحقًّا في تأكيد أن التنظيم organizing كان يُدرَّس بالمدارس العربية بمدينة قرطبه ، وببساطة يمكن الإدِّعاء أن عمل ڤيرچيليوس نفسه قد كُتب أصلا باللغة العربية ، بل يمكن افتراض أنه قد كتبه كاتب عربي أو مُستعرب Musarabe[٢٤] . وإذا كانت المدارس المسيحية مقصودة ومطلوبة فإن المؤلف قد أصاب كبد الحقيقة . وأكثر من ذلك ، أن قرطبه كانت في يد العرب في ذلك الوقت (القرن الحادي عشر؟) وهي لم تسقط في يد المسيحيين حتى عام ١٢٣٦ . كما أن البيِّنة والدليل الصَّادرين عن الحجَّاري (متوفى عام ١١٩٤) عن التلاميذ الأجانب في المدارس العربية بمدينة قرطبه تتفق في جزء منها مع ما أورده ڤيرچيليوس .

ولا شك أن رسالة ڤيرچيليوس تستحق الفحص والتَّمحيص ، كما أن شرعيتها تعرَّضت للتحدي والارتياب من قِبل بعض الكتَّاب ، خاصة من : Comparetti وBonilla . والأول [كومبريتِّي] جادل في أن المترجم قد لا يكون مغربيا . وبالتأكيد أنه لم يعرف كثيرا عن اللغة العربية والا لما كان قد أطلق على مؤلفه العربي اسم ڤيرچيليوس وجعله معاصرا لـ Seneca ، ابن سينا ، Averroes (ابن رشد) والغزالي(Algazel) . كما اقترح أن المؤلف كان دجَّالا أو مشعوذا حمل اسم ڤيرچيليوس يتظاهر ويدَّعي تعليما عربيا ليُنظر إليه كشخصية شرعية . وحتى كومبريتِّي أخذ « Amador de los Rios » ليفرض قبول معلومات خرافية لڤيرچيليوس ذات علاقة بأساتذة الآرس نوتوريا وعلم السحر والتنجيم ، الخ . . . [٢٥] . وأكثر من ذلك ، أورد آراء المستشرق Moritz Steinschneider مُتَّصلا به بشكل خاص ، أنه لديه شكوك حول هل العمل كان أسبق من Raimond de Penaforte (كان في حالة نشاط عام ١٢٣٢) [٢٦] .

قدّم Bonilla مقتطفات من ڤيرچيليوس تقترح أن المؤلف كان الكاهن الكنسي Toletan الذي تأثر بكتابات مترجم الأعمال العربية الشهير Michael Scot (متوفى حوالي عام ١٢٣٢) مما يدلُّ على نفس الأسلوب من الأدب والتراث العلمي في أعمال مثل : Sendebar, Flores de Filosofia ، و«Libro de los Doze Sabios»[٢٧] . وهذه الاحتجاجات والاعتراضات عن شرعية فلسفة ڤيرچيليوس القرطبي لا يمكن التسليم بها وتمريرها بسهولة ويسر ، بالرغم من أنه يجب أخذ جانب الحذر في عدم قبول الكثير منها أو السَّماح به . وقبل كل شيء ، يجب ألاَّ ننسى أن كومباريتِّي كان يتعامل مع مواد خرافية أسطورية ارتبطت باسم Publius Virgilius Maro الفنان والشاعر (المتوفى عام ١٩ ق .م) ، وكان يرى ان فلسفة الأخير ڤيرچيليوس القرطبي هي محصِّلة وناتجة عن هذه الأسطورة . وعلى الجانب الآخر ، أليس من المرجح أن كتاب الفلسفة بدلا من أن يكون ناتجاً عن مشعوذ يتاجر باسم الساحر الأسطورة ڤيرچيليوس مارو ، والاندفاع لتحصيل التعليم العربي ، هو بالأحرى عمل أصيل ساهم فعليا في إعطاء حيوية زائدة للأسطورة؟

إن النقد الذي وجَّهه كومباريتِّي على أن المترجم لم يكن مغربيا لا علاقة له بالمسألة . فأغلب المترجمين عن اللغة العربية للغة اللاتينية كانوا من الجنس الأوربي[٢٨] . وإذا اعتبر المترجم أن المؤلف هو ڤيرچيليوس فإن ذلك في حد ذاته لن يسمح لنا لنتساءل عن معرفته وإلمامه باللغة العربية . وفي تلك الحالة يجب أن نسعى لمعرفة ماذا كان الاسم العربي الأصلي ، وكيف عبر عنه المترجم . وحتى كما هو الحال ، أنه قد يكون مجرد قراءة ناسخ لاتيني ، فلا يوجد سبب لافتراض أن الأصل العربي غير موجود ، إن اخذنا في الاعتبار أنه لدينا مثال : فرج (ابن سالم) الذي تم نقله إلى اللاتينية وأصبح اسمه : Franchinus وحنين (ابن إسحاق) الذي أصبح : Aeneas .

إن الجدل والنقاش الذي تمحور حول ما يُسمَّى بمعاصرين لڤيرچيليوس القرطبي يعدُّ أكثر قبولا وإقناعا ، علما بأن كلاً من Senaca (المتوفى عام ٦٥)

وAverroes (متوفى عام ١١٩٨) كانوا قرطبيين ، بينما نجد أن كلاً من : ابن سينا (متوفى عام ١٠٣٧) والغزالي (متوفى عام ١١١١) لم يروا الأندلس في حياتهم . ولسنا مُجبرين على القول بأن مؤلفاً عربياً قد خطَّ هذه السُّطور حول معاصريه ، وإذا كان المؤلف هو كاهن كنسي توليتاني كما اقترح بونيللا ، فماذا يمكن القول ;عن الاشارة الى سينيكا ؟ أليس من الممكن ان يكون ذلك المقطع مجرد مسرد من الكلام انسلَّ وتسرَّب في داخل النص الأصلي ؟[٢٩] . إذا كان المؤلف كاهن توليتاني من المؤكد أنه تمكن من إبقاء عقيدته الدينية بعيدا عن فيلوسوفيه بمكر ودهاء بشكل لا يتفق ولا ينسجم مع التضمين غير الملائم لسينيكا .

بكل تأكيد لا يوجد أصل وأساس عربي لفيلوسوفيه philosophia معروف لدينا ، ولكن نفس الاعتراض يمكن توجيهه لعدد كبير من الأعمال اللاتينية المُترجمة من اللغة العربية ، وقد اشتهرت طليطله لأمد طويل بأنها قاعدة ومركز العلوم العربية[٣٠] ، بدون أدنى شك ، منذ عهد الأمير يحيى المأمون(متوفى عام ١٠٧٤) وخلال فترة رئيس الأساقفة Raymond (كان في حالة نشاط بين عامي ١١٢٥ - ١٥١١) إلى ألفونسو العاشر (بين عامي ١٢٥٢ - ١٢٨٤) وحتى بعد ذلك . وهل من الممكن أنه قد تمَّ فرض أو تسريب عمل مُزيَّف غير شرعي خلال تلك الفترة الزمنية ، مع متعلمين عرب ويهود في موقف هم فقط توَّاقون ومتلهفون إلى اكتشاف الاحتيال والخداع . وعلى أي مستوى أو إلى أي درجة ، تأتي فلسفة ڤيرچيليوس القرطبي من مصادر عربية أو عبرية ، وهذا العمل بكل تأكيد لا يمكن نسبته أو اعتباره ينتمي لنفس النوع من الأعمال التي أشار إليها وحددها بونيللا .

هوامش «الملحق السادس والأربعون»

1. Farmer, "Arabian Influence on Musical Theory, " 7.

٢ . أنظر كتابي هذا (صفحة ١٧٤-١٧٥) و"Mus. Stand.," xxvii, 196

٣ . أنظر "mus. Stand.," xxvii, 209

٤ . أنظر كتابي هذا (صفحة ١٧٤-١٧٥) و "Mus. Stand.," xxvii, 196

5. "Mus. Stand., " xxvii, 209

٦ . كان يجب في الحقيقة أن يسبق المصدر بعلامة الاختصار « cf.» . إن مصدري الرئيسي والأصلي كما ورد في كتابي : «Arabian Influence on Musical Theory» ، بالصفحة الرابعة عشر ، كان لـ Dozy (الجزء الثالث صفحة ١٠٧) ، ولكنني كنت أودُّ من القراء القيام «بمقارنة» سوريانو فويرتيس ، كما لم أقبل أنا ملخصه أو محصلته عن «الموسيقيين المشهورين» الذين أشار إليهم بأنهم قد درسوا بالمدارس المسيحية لأسباب وردت فيما بعد .

٧ . كان يجب أن تكون الكلمة «مدرسة» وليست «مدارس» .

8. "Mus. Stand.," xxvii, 209

٩ . " Arabian Influence on Musical Theory," 14, footnote 7. ، وقد جعلهم سوريانو فويرتيس اثنين فقط ، مع عدد من المسلمين من خريجي المدارس المسيحية . كما أورد أسماء عدد من الموسيقيين العرب المشاهير الذين درسوا أيضا هناك . وأنا بدوري رفضتُ مدارسه المسيحية واعتبرتها شيء بعيد الاحتمال والعرب الذين أشار إليهم وذكرهم كانوا : Farabio Mohamed, Alfarabi, Moheb, or (Mohed), Abil, Vadil, and Ben Zaidan (also written Zaydan) . وباستثناء الفارابي وابن زيدان (أو بن زيدون) لا يوجد اسم من هذه الأسماء يمكن تتبعه أو التأكد منه . والفارابي لا يبدو أنه قد وطأ أرض الأندلس بقدمه أبدا ، وبالأكيد أنه لم يدرس هناك [بالأندلس] . وابن زيدون كان قد درس بالجامعة الإسلامية بقرطبه . واسم أبيل Abil يبدو أنه مقطوع أو مختصر من اسم كامل(مثلا : ابن أبي . . .)

١٠ . Escorial MS. No. 1530, «هذا المخطوط موجود الآن في المكتبة الوطنية بمدريد ، رقم ٦٠٣, العنوان في كتاب : Robles "Catalogo de los Manuscritos arabes" (١٨٨٩) احتوى على خطأ ارتكبه

الناسخ أو الطابع ، والعنوان الصحيح ورد أعلاه . ومن المؤكد أن الناسخ كان اسمه محمد ابن إبراهيم الشلاهي وهو عربي من إشبيليه والعمل قد تمّ نسخه عام ١٣٠١ . وأورد روبليس الاسم كما يلي : الشّلاجي كما قرأ هو الاسم ، الذي يمكن اعتباره أقل معقولية من سابقه أو أقل إمكانية في قبوله . ولقد أُعطي المؤلف جميع أصناف الأسماء من الشلاني الذي ورد عند Russel في كتابه : "Natural History of Aleppo," 1794, i, 387 ، إلى الشلابي الذي ورد في قاموس چروف ، (لطبعة الثالثة ، الجزء الأول ، صفحة ٧٤) . وأن لم أعرف المصدر الذي استقى منه الكاتب في قاموس جروف معلوماته عن تاريخ هذه الرسالة العلمية والذي ادعى أنه عام ١٤١٥ .

١١ . . . Casiri, I, 527. لقد تبع سوريانو بـ U. R. Burke ("History of Spain," 895, ii, 329).

12. Mitjana, in "Le Monde Orientale, " 1906, p. 194

١٣ . لم يكن هذا العمل متاحا لي عندما كنتُ أعدُّ هذا الكتاب ، وما أوردته كان في الحقيقة اقتباسا من مقالة كتبها ميتجانا عن الموسيقى الإسبانية في : "Encyclopedia de la Musique" (iv, 1921)

١٤ Heine, op. cit., 211. ، وورد في المخطوطة : Istum librum composuit Virgilius Philosophus Cordubensis in Arabico, et fuit translates de Arabico in Latinum in civitate Toletanam A.D. 1290.

15. Bonilla y San Martin, "Historia de la Filosofia Espanola " (1908), i 310. Cf. Feijoo, op. cit., 380. Heine, op. cit., 211

١٦ . The Marochitani كانوا من مراكش [المغرب] كما كان يُشار اليهم غالبا أنهم من وراء البحار (ultramarine) وأنهم كانوا من السّراسيني [المسلمين العرب] .

17. Soriano-Fuertes," i, 88.

18. Lavignac's "Encyclopedia de la Musique," iv, 1921.

١٩ . يبدو أن السّراسيني كان فيلسوفا عربيا من المشرق لأنه كان مميزا عن أهل الأندلس المناسب لـ (Andalici) مراكشي (Marochitani) .

٢٠ Feijoo. ، أورد نماذج أخرى من هذه الأسماءً .

21. Heine, op. cit., pp. 241-2

٢٢ . تمحور نقدي على أساس أن الآنسة كانت مدركة تماما أن سوريانو فويرتيس كان «مشهورا بسوء

السمعة» رأي خاطئ وغير دقيق . Verb. Sap .

٢٣ . وإذا تمّت الإشارة للمدارس المسيحية لأنه يبدو من الخطأ أن نفترض أن مدرِّسيها كانوا جميعا من المسيحيين ، آخذين في الاعتبار أن كلاً من علماء المسلمين واليهود كانوا موجودين هناك .

٢٤ . Andres (op. cit., edit, 1785, i, 256), تحدَّث عن جامعة قرطبه التي أشار إليها ڤيرچيليوس باعتبارها معهدا إسلاميا . Mitjan (Lvingnac's "Ency. De la Musique," iv, 1912) ، كما افترض أن المدارس العربية هي المقصودة أو المعنية .

25. Historia critica de la Lit. Esp.," ii, 159

26. Comparetti, " Virgilio nel medio evo " (1872), ii, 95-6

27. Bonilla y San Martin, " Historia de la Filosofia de la Espanola" (1908), i, 309
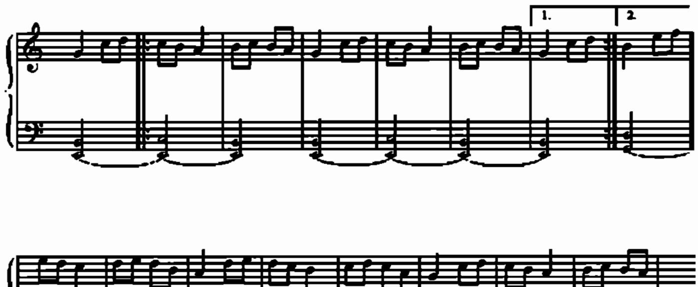
٢٨ . وعلى النقيض من ذلك هناك اسم مشهور ومتميز هو اليهودي فرج بن سالم تحوَّل إلى اللاتينية وأصبح فراكي ، فرجوت ، فراريوس ، فيراريوس أو فرانكينوس .

٢٩ . قد تنحصر المسئولية في مترجم لاتيني جاهل و من بعده ناسخ أو كاتب عن ورود هؤلاء «المعاصرين». Batman ("Batman uppon Bartholome, London, 1582) ، يقول أن ابن سينا قد عاش في أسبانيا وأنه ينتمي للقرن الثاني عشر ! وهناك كُتَّاب لاتينيين أيضا اعتبروا أن الرَّازي كان رومانيا !

٣٠ . أنظر : "Hist. Lit. de la France," vii 143, 158

الملحق السابع والأربعون
التوافق Harmony في الموسيقى الشرقية

لقد سبق لي القول أن العرب احتفظوا في الأيام الحالية بتطبيقات عملية نادرة لبقايا تركيبات الكندي البدائية ، ولقد ظننتُ أنه من المحتمل أن تلك التركيبات كانت هي الجد الأكبر لفن الأرچانوم الأوربي[١] . وما نراه هو نوع متقدم جدا من هذا الفن يبدو أنه كان خاصا ومميزا بالآلات الوترية القوسية . ونقدم فيما يلي نموذجا له[٢] :





هوامش «الملحق السابع والأربعون»

١ . أنظر كتابي هذا صفحات : ١٠٤- ١٠٨ - ١١٢ .

2. Loret, V., Quelques documents relatives a la litterature et la musique populaires de la Haute-Egypte. (Memoires. de al Mission archeologique francaise au Caire, Paris, 1889, Tome i.)

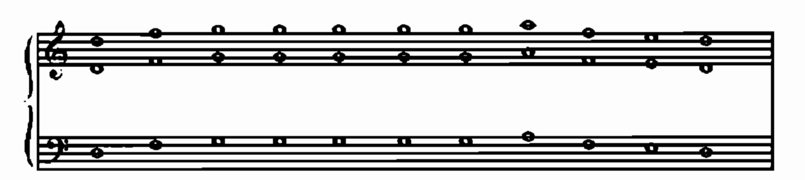
الملحق الثامن والأربعون
جون سكوتس John Scotus وفن الأرچانوم

جون سكوتس أو Erigena (المتوفى حوالي عام ٨٧٧) يستحقُّ اهتماما خاصًّا لإشارته المزعومة لفن الأرچانوم التي وردت في كتابه : «De divisione Naturae» ، تلك المعلومة التي استحضرها عدد من الكُتَّاب والمؤلفين منذ عهد العلامة ذائع الصِّيت Coussemaker[١] . ومن المحتمل أن الكاتب Hugo Riemann قد اعتمد بشكل كامل على المرجع المذكور أكثر من أي كاتب آخر غيره ، حيث أشار إلى عدد من المقاطع الأخرى من كتاب جون سكوتس لزيادة الثقة لدى القارئ وإقناعه بأن أسباباً وجيهة تثبت وتؤكد أن سكوتس قد أشار لفن الأرچانوم في كتابه المذكور[٢] . وفي الواقع أن الأسلوب اللغوي الذي استعمله سكوتس يُقال إنه بالتأكيد يُشير لفن الأرچانوم الحر . ويعتقد الأستاذ Wooldridge أن هذا المقطع المشكوك فيه والمنسوب لجون سكوتس من الصَّعب قبول تفسيره بالمعنى الذي ورد ، كما سبق لي التوضيح فعلا[٣] .

ولقد تبع Dr. Ernest Walker الأستاذ Slade في هذه الرؤية ، بالرغم من أنه أيضا ، قال «أن هذا المقطع ليس كامل الوضوح»[٤] . وآخر من أخلص لرأي رايمان وتشيَّع له الآنسة شليسنجر[٥] التي كان دفاعها التفصيلي عن المقطع محلّ النقاش على أنه يشير ويدل على فن الأرچانوم الحر[٦] ، كان حاثا ومُحفِّزا لي للقيام بكثير من البحث والتقصِّي لذلك الإدعاء المزعوم . إن المقطع اللاتيني الذي أوردته ناقدتي[٧] [الآنسة] اقتطعته من رايمان[٨] ، الذي بدوره يبدو أنه اعتمد على Schluter[٩] ، ولا يبدو لي أنه صحيح بكامله ، كما سنرى حالا . في ذات الوقت ، بالرغم من كل شيء ، دعونا نتصوَّر ونفترض أن هذا المقطع

صحيح ، وأنه يدلُّ ويُشير ، بلغة الأستاذ وولدريدج إلى إن «الانفصال المتعاقب والمتناوبِ والعودة للالتحام بين الأصوات» ماذا يمكن أن يعني هذا بالفعل ؟ تقول الآنسة ، إن ذلك «هو قالب عالي التطور من فن الأرچانوم تمَّ شرحه بشكل واضح وشفّاف» من قِبل جون سكوتس في المقطع المذكور(١٠) . على الجانب الآخر تأكّدتُ أنا أن ذلك يمكن أن يُشير فقط إلى نوع من السيمفونيه .

ونعود الآن للنظر في الفصل الذي تحدَّث فيه عن السيمفونيه في الـ«Schola Enchiriadis» سنجد أن Discipulus يتساءل : «نص لاتيني . . . Quomodo canitur diapason» وعن هذا السؤال أجابِ Magister بتوضيح أنه قد تكون السيمفونيه مع الـ single diapason بالإضافة مع كليهما : الديابازون المفرد والمُضاعف معا(١١) . وفيما يلي نموذج وعينة من السيمفونيه المركّبة compound symphonia :



نجد في هذا النموذج الصوت الأساسي vox principalis مصاحبا بـ vox organalis في بعد الثُماني من أسفله وآخر أعلاه في صيغة متوازية مُقيَّدة ، وهذا هو الأقدم(١٢) ، وهناك أسلوبِ آخر بدائي للسيمفونيه(١٣) يتشابه عمليا وتطبيقيا مع الأسلوبِ الـ magadizing الإغريقي ، ومع ذلك ، فإن السفلي (remisus) والعلوي (intensus) لا يتبع دائما خط الڤوكس اورچاناليز في صيغة متوازية مُقيَّدة فُصلت ببعد ثماني ، ولكن بشكل اتّفاقي تلاقت مع الفوكس برينسيباليس في مسافة متحدة unison . وهكذا نجد أن المقطع الذي ترجمه الأستاذ وولدريدج من نص رايمان(Schulter) يمكن أن يكون مرجعا مقبولا بدرجة كبيرة لهذا النوع من قالب السيمفونيه . في ذات الوقت ، وكما أوضحتُ حالا وفعلياً أن النص الوارد أعلاه من الصعوبة أن تثق فيه بسهولة بالرغم من أنه

قد أورده كل من كوسِّيميكر(١٤) ورايمان(١٥) وولدريدج(١٦) .

ويوجد نص أحسن منه أورده Migne ونشره H. J. Floss بعد أن تفحَّص وقارن بين النص الذي ورد في خمس مخطوطات وبين النص الأصلي(١٧) . وقد أوردتُ كلا النَّصين وترجمتهما كما يلي : «إن كُلِّي القدرة خالق هذا الكون . . . قادر على أن يخلق ما هو مشابه وغير مشابه لمظهره الخاص به ، وإلى حد متماثل فإن جمال الكون كله من الأشياء المتشابهة وغير المتشابهة قد بُنيُ وأُسِّس في قالب توافقي رائع وجميل من أجناس متباينة وفي صيغ متعددة وفي تركيبات وترتيبات مختلفة وفي تنظيمات لمواد أولية جوهرية مدمجة ومؤلفة في وحدة واتحاد يفوق الوصف . وبالنسبة للحنٍ موسيقي أو غنائي مُؤلف ومُنظم ومُكون من كيفيات ومُكونات مختلفة وعدد من الأصوات يمكن إدراكها وتمييزها نغمة بنغمة (viritim) بانفراد ومنفصلة عن طريق جزئيات من الارتفاع والانخفاض وحتى وهي مشتركة التبادل ومُكيَّفة الاشتراك بالتوافق مع قواعد مؤسسة منطقية معقولة لفن الموسيقى ذات علاقة بكل مقام(١٨) يؤدِّي إلى الإحساس بجمال طبيعي ، حتى أن التوافق الكلي الناتج عن تقسيمات صغرى ذات طبيعة واحدة متبادلة لا تتوافق عندما تتعرَّض للاختبار والفحص منفردة ، فهي قد أصبحت وحدة متساوية مع ميلها إلى الانتظام مع موجدها وخالقها»(١٩) .

وسيبدو واضحا أن هذه الترجمة لم تسمح لقراءة وولدريدج «للتناوب بين انفصال الأصوات واتصالها معا التي حتى كاوسِّيميكر لم يسمح بها . وبالفعل فإن سياق الكلام يبدو أنه يُظهر ويُثبت أننا لا نستطيع قبول هذه القراءة أو نوافق عليها ، والاعتراض يتعزز بمقاطع أخرى في «De divisione naturae» على أية حال ، لا يوجد في النص الذي أوردته أنا ولا في النص الذي أوردتهُ ناقدتي أية شرعية أو دليل يدعونا للقول بأن «قالباً من فن الأرچانوم عالي التطور قد تمَّ وصفه وشرحه بوضوح وشفافية» . وفي الكتاب الخامس من المصدر المذكور يعود جون سكوتس للحديث عن موضوع أن وحدة الكون تعود وترجع لتوحُّد للمكوِّنات والمفاهيم المتعددة . وهو [سكوتس] يحثُّ على إتِّباع هذه الرؤية ،

ويقول على أسس موسيقية : «أن المسافات والقفزات المنطقية[٢٠] للأصوات المتباينة التي قد تُوضع وتُجمع معا الواحد تلو الآخر ستنتج جمالا لحنيا» .

وهنا نجد أن المؤلف يتحدَّث عن مسافات وقفزات موسيقية مختلفة التي تسعى لتكوين اللحن . إن الثِّقة واليقين في هذا يبدو من الوضوح الجلي للمقطع الذي يلي : إنه ليس «هو يقول» اختلاف أصوات ونغمات أنابيب آلة الأرغن وأوتار الليره وريش فتحات الأنابيب التي تنتج حلاوة التناغم والانسجام والتوافق . . . ولكن العلاقات والتناسب الذي يجمع بين الأصوات معا صوتاً بعد آخر مما يجعل الروح العميقة فقط تستقبلها وتدرك معانيها وتحسُّ بها[٢١] .

إن الفكرة الجوهرية يبدو أنها قد انبثقت أساسا من كتاب «De mundo» لـPseudo-Aristotle (وُلد عام ٣٩٦) حيث ورد فيه أن توافق الكون قد تأسَّس على الاختلاف والتباين أكثر من التماثل كما يبدو ذلك ظاهرا في الموسيقى . «الموسيقى» يقول هذا المؤلف «عن طريق الجمع والخلط بين العلو والانخفاض ، بين القِصَر والطول للأصوات المختلفة نحصل على التوافق الفردي»[٢٢] . وهذا ما نجده أيضا عند كل من كوينتليان وكليمينت السكندري[٢٣] . وقد تلقَّى جون سكوتس تلميحات وإشارات من معلمه العظيم القديس أوغسطين ، الذي في كتابه : «De civitate Dei» (الجزء الثاني ، الصفحة الثانية) نقرأ أن الأصوات المُتباينة تسعى في الحقيقة لإنتاج التوافق التام . بل أكثر من ذلك هناك مقطع في كتابه : «DE trinitate» (الجزء الرابع الصفحة الثانية) ورد منه : «هو [المسيح] جعلنا مساهمين في إلوهيته . . . وتطابقاته وتزامنه مع ثنائياتنا . . . وليس هنا المكان المناسب لتوضيح وبيان قيمة ذلك التوافق والتماثل فردي لثنائية [ديابازون] . . . وفعلا عن طريق هذا العلو والانخفاض في الأصوات قد تمَّ تقييمها في ضوء التناغم والانسجام .

لدعم جدالها أو رؤيتها ، بأن هذا الأرجانوم يمكن إرجاعه إلى فترة مبكرة من القرن التاسع أو بداية القرن العاشر ، قالت الآنسة شليسنجر : «في الشواهد المعروفة والمبكرة جدا لإيريـچينا [جون سكوتس] . . . لم يقم المؤلف بشرح

هوامش «الملحق الثامن والأربعون»

1. Coussemaker, "Histoire de l'Harmonie au Moyen Age" (1852), 11.

2. Riemann, "Gesch. D. Musiktheorie" (1920), 18, 22. "Handbuch d. Musikgeschichte" (1904-13), i, 2, 42.

٣ . أنظر كتابي هذا الصفحات١٧٦-١٧٧ .

4. Walker, "History of Music in England" (1907), 4.

٥ . أنظر كتابي هذا الصفحات ١٧٦-١٧٧ . وكتيبها [الآنسة] صفحة ١١ .

6. Musical Standard," xxvii, 208, b. 209

7. Schlesinger, " Is European Musical Theory Indebted to the Arabs?," 11.

8. Riemann, "Gesch. d. Musiktheeorie " (second edit., 1920), 18.

9. Schluter, "Joannis Scoti Erigenae De divisione naturae" (1838)

10. Mus. Stand.," xxvii, 197, b.

١١ . الأمثلة وردت في كتاب جيربيرت «Scriptores» الجزء الأول الصفحات ١٦١ ، ١٦٣ ، ١٨٥ .

12. Gerbert, "Script.," i, 161

13. Gerbert, "Mel. Ant.," 422

14. Coussemaker, op. cit., 11

15. Riemann loc.cit.,

16. Wooldridge, "Oxford Hist. of Music," i, 61

17. "Patr. Lat.," cxxi, 439, et seq

١٨ . تقول الآنسة شليسنجر إن ترجمة الجملة هي كما يلي : «قواعد تأليف محددة لتنظيم العلاقات الداخلية وتسلسل الأصوات المختلفة في كل مقام ومود .» وهذا في الحقيقة أكثر مما يخبرنا به النص .

١٩ "Patr. Lat.," cxxii, 637, d. laeiter inspiciuntar, dissonantibus, juxta conditoris uniformem. voluntatem coadunate est." . ولقد قام كل من كوسميكير ورايمان وولدريدج بحذف كلمة : «vocum» ولكن الاثنين الأخيرين وضعا «voces» بعد كلمة «sentiuntur» .

٢٠ . "Rational intervals" هي قفزات أو مسافات تحددها نظرية الموسيقى .

21. "Patr. Lat.," cxxii, 965, c.

٢٢ . أنظر أيضا صفحة ٣٩٩ .a ، ونحن يجب علينا أن نتذكر أن هذه كلمة إغريقية αινομρα ، مثلا : «تسلسل مُرتَّب للقفزات أو المسافات» .

23. Quintilian, " Hnst. Orat.," i, x, 12. Tollington, "Clement of Alexandria " (1914), ii, 302

24. Schlesinger, "Is European Music Indebted to the Arabs ?," 11- 12

25. "Patr. Lat., " cxxii, 883

٢٦ . يقول : Porphyry أن الواحد يسبق التعدد . "Select Works of Porphyry," by Thomas Taylor,
p. 204

27. "Epistolae, " Ixxxiv,

28. "De divinis nominibus, " ii, 4.

29. "Patr. Lat., " cxxii, 869, b.

30. "Is European Music Indebted to the Arabs? ",

٣١ . أنظر كتابي هذا صفحة ١٧٦ .

32. "Mus. Stand.," xxvii, 209

33. "Patr. Lat., " Cxxii, 966, a.

34. Ibid., 655, c, 656 b. 718, b, 723, a.

35. "De civitate dei," xi, 30. "De Trin.," iv, 7.

36. "De opificio mundi, " iii.

37. "De arch.," iii, 1.

38. "Etymol"

39. "Is Musical Theory Indebted to the Arabs?", p. 11. "Mus. Stand.," xxvii, 197, b.

٤٠ . إنه لغريب جدا القول بفرضية أن جون سكوتس أحيانا استمد جزءا من تعليمه من العرب . ولقد بدأت الأسطورة في القرن السادس عشر مع ,("Script III, Brit.," ii, 24) Bale ، يبدو أنه قد استمر في قبولها [الأسطورة] حتى القرن التاسع عشر عندما قام بتفصيصها : R. L. Poole (" Illust. Of the History of Mediaeval Thought, "311).

41. Bett. "Johannes Scotus Erigena" (1925), 164.


الناشر

وتوضيح أي شيء جديد جوهري في التطبيق ولكنه استعمل كموضح لحقائق موسيقية معروفة جيدا ، كما قد يمكن جمعه أو الحصول عليه من مقطع طويل أورده رايمان (في المرجع موضع النقاش الصفحة الرابعة و إريجينا Kb 13) ، ورد فيه مفهوم ضمني واضح لاستعمال تعدد الأصوات polyphonic في فن الأرچانوم»[٢٤] . وسأقدمُ فيما يلي ترجمة للمقطع الذي اعتمدتْ عليه ناقدتي بشكل كامل[٢٥] : «تحتفظ الأصوات الفردية الصادرة من مختلف المصادر كصوت الإنسان والآلات الموسيقية الهوائية والوترية وغيرها بخاصية جوهرية أصيلة غير متكررة في غيرها ، و لو اجتمعت معا ، هذه الأصوات ، فإنه ينتج عنها توافقٌ harmony من انسجامها مع بعضها بعضاً . وحتى لو وضعنا هذه الأصوات المختلفة وأظهرناها بشكل كامل الوضوح فإنها لن تختلط وتمتزج مع بعضها البعض ولكنها ببساطة شديدة تتحد فحسب . وإذا صمت أحد الأصوات فإنه سيصمت لوحده ، ولن ينتج عن ذلك صمت في اللحن الصادر من بقية الأصوات ، ومن هنا يتضح أنه عندما يُسمع [الصوت] بين الأصوات الأخرى فإنه لا يزال يحتفظ بخاصيته الجوهرية الأصيلة» .

للقول بأن «الأرچانوم قد استُعمل أو وُظِّف كتعدد أصوات» في هذا المقطع فإنه يمكن اعتباره سوء تعبير لغوي . فليس فقط من سياق الكلام أو المرجع يُؤكدان عدم وجود احتمالية جوهرية في هذا الإدِّعاء ، ولكن من ذات المقطع نفسه يُوضِّح ويُبدي وضعا يتعذَّر الدِّفاع عنه . ومن بين ما ورد بالكتاب الخامس لـ «De divisione naturae» ، عودة الطبيعة إلى وحدتها الأولية ، ونقطة التساؤل عن خلود الفرد [تنحصر في] أنه لكل إنسان روحه الخاصة به فردية ومتميزة ، بالرغم من أن جميع الأرواح البشرية مُتوحدة في الروح الفردية للكون . ولإثبات أن هذا «التفرُّد فوق الوحدة»[٢٦] استعمل جون سكوتس تشبيه تناغم الأصوات والنغمات وانسجامها أثناء صدورها من آلات الفرقة الموسيقية . وهذا قديم قدم وجود الجبال والتلال ، كما علمنا من : Seneca[٢٧] . ومصدره المباشر ، مع ذلك ، كان رسالة " De divinis nominibus": Dionysios Pseudo التي ترجمها

بنفسه إلى اللغة اللاتينية . وهنا نجد لدينا تشابهاً في العديد من الأجرام السَّماوية ، وعدم اختلاف النور الباطني أو الحقيقة ، التي بعد إجراء جميع التغييرات الضرورية ، تكون مماثلة ومطابقة لتشابه الأصوات المتعددة بالصوت غير المختلف(٢٨) .

وعند قراءة نص جون سكوتس ، كما يبدو أن ناقدتي قد فعلت ، يتوفر لنا اقتراح أن الأصوات التي تنتج توافقات غير ذلك التناغم diapason أو التنافر disdiapason ، الذي كان من خصائص ومميزات السيمفونيه المُقيَّدة التي ألمحتُ إليها سابقا ، تحدث تدمُّرا في رأي ، التشابه والتماثل . وإذا قبلنا ، مثلا ، توافقات ألـ diapente أو تلك الخاصة بالـ diatesseron ، ستنتج أصوات متفرِّقة متباينة ، التي عندما تُسحب [تصمت] ستُؤدِّي بالطبع إلى «صمت محبب» من الأصوات المتبقية . وللمساعدة على استمرار التشابه ، يجب على الأصوات أن تنتج صوتا غير مختلف أو موحَّد . وهناك مقطعٌ آخر يستحق الاهتمام بمناسبة إشارة الآنسة شليسنجر إليه بعد أن استعارته من رايمان ووجهتْ نقدها لي كما يلي : «سيجد السيد فارمر إشارة لموضوع التوافقات التي وردت عند أريجينا [جون سكوتس] المرجع موضع النقاش ، (Kb. 4) .

وبالعودة لهذا المقطع سنجد أن الفيلسوف اهتم في تقسيمه الرابع للطبيعة ، مثلا بالعودة بالطبيعة إلى مسببها الأول . وقد استعمل لتوضيح ذلك رُباعية العلوم . ويقول في هذا الصَّدد أن علم الحساب يبدأ بوحدة الجوهر [الواحد الأحد] وجميع الأعداد تتحلل بالعودة إليه مرة أخرى ، فعلوم الهندسة والفلك مثلا تتعامل مع التشابه والتوافق . ثم تأتي الموسيقى التي يقول عنها : «ماذا بشأن الموسيقى ؟ ألا تبدأ هي الأخرى من مسببها الأول (الفاعل الأصلي) الذي نسميه النغمة ؟ وتستهل السيمفونيه وتبدأ بكل من البسيط منها [النغمة] والمُركَّب ، وتتحلل مرة أخرى وتعود إلى هذه النغمة ، مثلا مُسبِّبها الأول طالما أنها توجد وتستمر بشكل كلِّي بطاقتها الكامنة»(٢٩) . يتضح بالتأكيد عدم وجود ما يُشير لموضوع التوافق والانسجام في هذا المقطع ، عدا ما يمكن أن يُشير لتناغم

وتنافر السيمفونيه . وبالطبع نجد هذه النقاط عند أرسطو في آلـ Problemata (في الجزء أو الكتاب التاسع عشر xix, 39) .

وأخيرا نأتي لإشارة جون سكوتس للـ senarius [السداسي أو على القاعدة السُّداسية] التي تقول عنها الآنسة شليسنجر أنها صدرت عن خبير[٣٠] وإنها ملاحظات الفيلسوف في هذا الموضوع وغيره من الموضوعات عن الموسيقى . . . وهي ملاحظات تختلف قليلا عما ورد عند المؤلفين المعاصرين [عشرينيات القرن الماضي][٣١] . وحتى الآن لا يزال نقدي يتَّجه ويتمحور باختصار حول مدى خبرة ومعرفة الـ Irish Carolingian وسعة إطلاعه[٣٢] . ودعنا الآن نتمعَّن في الطريقة التي انعكست بها خبرته ومعرفته الكبيرة على إشارته لهذا السِّيناريوس أو السداسي ؟ يتساءل جون سكوتس[٣٣] ما مدى إمكانية فهم هذا السِّيناريوس بالنظر لقيمته وأهميته الفعلية ؟ وماذا عن أسسه القاعدية للتوافق الكلي [للأشياء]؟ ومن يستطيع ملاحظة علاقاته (collationes امتصاص ؟) مع آلـ : sequialter ، sequitertius و duplices من خلال طبيعة الأشياء ، بينما نجد أن الأشياء الكونية منظورة وغير منظورة قد تأسَّس وترسخ فيها [السِّيناريوس] كنموذج ومثال أصلي» .

لقد أخبرنا [سكوتس] في أماكن أخرى[٣٤] أن السِّيناريوس يُسمَّى الرقم أو العدد التَّام الكامل . لقد أخذ خلق العالم ستة أيَّام ,وستة هي حاصل ضرب الرقم الأول الزوجي «اثنين» والرقم الفردي الأول «ثلاثة» (٢×٣=٦) ، وستة هي أيضا مجموع الأرقام الثلاثة الأولى(١+٢+٣ =٦) . وهنا تتضح وتظهر بصعوبة خبرة جون سكوتس في هذا المجال . ففي المقطع الأول الذي ورد ، نجده قد أخذ مباشرة من مُعلمه الأول القديس أوغسطين[٣٥] الذي هو نفسه بدون شك قد تأثر بـ Philo Judaeus[٣٦] . وهناك مؤلف آخر لا شك أن جون سكوتس قد عرفه واطلع على أعماله هو Martianus Capella الذي أعلمنا أنه من السِّيناريوس أو الرقم التام جاء من آلـ hemiolios (المساوي لـ sesquialter) ، والـ diatessaron (المساوي لـ sesquitertius) والديابازون (المساوي لـ duplex) . ونجد كل هذا عند

Vitruvius[٣٧] و Isidore[٣٨] .

وهذا سيُذكِّرنا بأن الآنسة شليسنجر قد أكّدتْ أن ما شرحه جون سكوتس في المقطع الخاص الذي أشارت إليه ، «وإذا أخذنا بعين الاعتبار العصر الذي عاش فيه ، يمكن النظر إليه بحيادية تامة كخبير كتب من واقع فهم ومعرفة تطبيقية عملية ، ولم يكن مُجرد مصنف وجامع لأعمال غيره» . والناقدة تقول أكثر من ذلك ، إن بقية المقاطع الأخرى عن الموسيقى في آلـ De divisione naturae تُوضِّح أن جون سكوتس كان «يتكلم من واقع خبرة ومعرفة عملية من الدرجة الأولى أو من الطراز الأول بالموسيقى المعروفة في أيامه» ، وأن «جميع تعبيراته حول الموسيقى تدلُّ على معرفة عميقة غير عادية وفهم كامل لهذا الموضوع»[٣٩] . إن هذه المقدمات المنطقية ينقصها التثبت والبرهان كما سنرى فيما بعد . وبالرغم من أن جون سكوتس من خلال اهتماماته العقلية الفكرية ، كان بالأحرى شكلا استثنائيا بالنسبة للعصر الذي عاش فيه ، وانه بالتأكيد على حد سواء أن كتاباته تُظهر وتكشف مدى ما كان مُقيَّدا به بشكل كبير من الثقافة الهزيلة التي كانت سائدة ومحيطة به في عصره[٤٠] .

وبالفعل يجب أن نذهب إلى أبعد من ذلك والقول مع خليفته وخير من نقده وكتب سيرته الذاتية Henry Bett أنه : «لا يوجد فيلسوف كان أبدا أقل أصالة بالمعنى الدقيق ، أكثر من Erigena [جون سكوتس][٤١] . وإلى مستوى جدير بالاهتمام نستطيع أن نقيس أو نُحدد إلى أي مدى كانت استعاراته ، ومن هنا نستطيع بعقلانية أن نُعيِّن ونُحدِّد مدى أصالته الشخصية . وإلى هذا الحد إذا كان علينا التَّمعن في تعبيراته الموسيقية ، لا توجد شواهد تؤكد الإدِّعاء بأصالته وخبرته أو معرفته العملية التطبيقية التي كانت من مصادر أصلية بالدرجة لأولى ، كما بيَّنتُ سابقا بكل وضوح وجلاء .

هوامش «الملحق الثامن والأربعون»

1. Coussemaker, "Histoire de l'Harmonie au Moyen Age" (1852), 11.

2. Riemann, "Gesch. D. Musiktheorie" (1920), 18, 22. "Handbuch d. Musikgeschichte" (1904-13), i, 2, 42.

٣ . أنظر كتابي هذا الصفحات١٧٦-١٧٧ .

4. Walker, "History of Music in England" (1907), 4.

٥ . أنظر كتابي هذا الصفحات ١٧٦-١٧٧ . وكتيبها [الآنسة] صفحة ١١ .

6. Musical Standard," xxvii, 208, b. 209

7. Schlesinger, " Is European Musical Theory Indebted to the Arabs?," 11.

8. Riemann, "Gesch. d. Musiktheeorie " (second edit., 1920), 18.

9. Schluter, "Joannis Scoti Erigenae De divisione naturae" (1838)

10. Mus. Stand.," xxvii, 197, b.

١١ . الأمثلة وردت في كتاب جيربيرت «Scriptores» الجزء الأول الصفحات ١٦١ ، ١٦٣ ، ١٨٥ .

12. Gerbert, "Script.," i, 161

13. Gerbert, "Mel. Ant.," 422

14. Coussemaker, op. cit., 11

15. Riemann loc.cit.,

16. Wooldridge, "Oxford Hist. of Music," i, 61

17. "Patr. Lat.," cxxi, 439, et seq

١٨ . تقول الآنسة شليسنجر إن ترجمة الجملة هي كما يلي : «قواعد تأليف محددة لتنظيم العلاقات الداخلية وتسلسل الأصوات المختلفة في كل مقام ومود .» وهذا في الحقيقة أكثر مما يخبرنا به النص .

١٩ "Patr. Lat.," cxxii, 637, d. laeiter inspiciuntar, dissonantibus, juxta conditoris uniformem. voluntatem coadunate est." ولقد قام كل من كوشميكير ورايمان وولدريدج بحذف كلمة : «vocum» ولكن الاثنين الأخيرين وضعا «voces» بعد كلمة «sentiuntur» .

٢٠ . "Rational intervals" هي قفزات أو مسافات تحددها نظرية الموسيقى .

21. "Patr. Lat.," cxxii, 965, c.

٢٢ . أنظر أيضا صفحة ٣٩٩ .a ، ونحن يجب علينا أن نتذكر أن هذه كلمة إغريقية αινομρα ، مثلا : «تسلسل مُرتَّب للقفزات أو المسافات» .

23. Quintilian, " Hnst. Orat.," i, x, 12. Tollington, "Clement of Alexandria " (1914), ii, 302

24. Schlesinger, "Is European Music Indebted to the Arabs ?," 11- 12

25. "Patr. Lat., " cxxii, 883

٢٦ . يقول : Porphyry أن الواحد يسبق التعدد . "Select Works of Porphyry," by Thomas Taylor, p. 204

27. "Epistolae, " Ixxxiv,

28. "De divinis nominibus, " ii, 4.

29. "Patr. Lat., " cxxii, 869, b.

30. "Is European Music Indebted to the Arabs? ",

٣١ . أنظر كتابي هذا صفحة ١٧٦ .

32. "Mus. Stand.," xxvii, 209

33. "Patr. Lat., " Cxxii, 966, a.

34. Ibid., 655, c, 656 b. 718, b, 723, a.

35. "De civitate dei," xi, 30. "De Trin.," iv, 7.

36. "De opificio mundi, " iii.

37. "De arch.," iii, 1.

38. "Etymol"

39. "Is Musical Theory Indebted to the Arabs?", p. 11. "Mus. Stand.," xxvii, 197, b.

٤٠ . إنه لغريب جدا القول بفرضية أن جون سكوتس أحيانا استمد جزءا من تعليمه من العرب . ولقد بدأت الأسطورة في القرن السادس عشر مع Bale ("Script III, Brit.," ii, 24) ، يبدو أنه قد استمر في قبولها [الأسطورة] حتى القرن التاسع عشر عندما قام بتفصيصها : R. L. Poole (" Illust. Of the History of Mediaeval Thought, "311).

41. Bett. "Johannes Scotus Erigena" (1925), 164.





يأتي برنامج مكتبة الأسرة الأردنية، بهدف توفير طبعة شعبية زهيدة الثمن، تكون في متناول يد الأسرة الأردنية في كل بيت.

ويهدف هذا البرنامج إلى تعميم الثقافة والمعرفة، وربط الأجيال بالتراث الثقافي والحضاري للأمة، والتواصل مع الثقافات الإنسانية.

إن الكتاب الجيد هو سفر باتجاه الذات ومعرفتها ومعرفة الآخر وهو ومضة لإضاءة عصرنا هذا، من أجل إنجاز رسالتنا التنويرية، القائمة على مشروع الدولة الأردنية منذ انطلاقة الثورة العربية الكبرى ومشروعها النهضوي.

لقد تباينت إصدارات هذه السلسلة في موضوعاتها، ومضامينها، واتجاهاتها، ورؤاها آملين أن تقدم للقارئ زادًا معرفيًا متكاملاً، وتلبي رغبات وحاجات مختلف الشرائح الاجتماعية.

هاتف: 5696218 962 + فاكس: 5691640 962 + ص.ب: 6140 عمّان - الأردن
E-mail:info@culture.gov.jo website:www.culture.gov.jo

الكتاب متوفر على منصة الكتبا
https://alkutba.gov.jo

السعر : (٣٥) قرشاً